吕同六 著

意大利使馆文化处
意大利文化丛书 1

地中海的灵魂

——意大利文学透视

社会科学文献出版社

地中海的灵魂

——意大利文学透视

吕同六 著



北京·1993

（京）新登字 028 号

意大利驻中国大使馆文化处

意大利文化丛书　1

地中海的灵魂
——意大利文学透视
吕同六　著

社会科学文献出版社出版发行
（北京建国门内大街 5 号　邮政编码：100732）
新华书店经销　北京门头沟胶印厂印刷
850×1168　1/32 开本9.625印张　240千字
1993 年 6 月第 1 版　　1993 年 6 月第一次印刷
印数　0001—1300
ISBN　7—80050—404—2/I・42　定价：6.20 元

序 言

吕同六同志近来把他过去所写的一部分意大利文学论文汇集成书，由社会科学文献出版社出版。这是一件很有意义的事，因为这本书是出自我国意大利文学研究者之手的第一部论文集。意大利文学有不少伟大的作家和悠久的历史传统，是欧洲重要的民族文学之一。但是解放前，我国研究意大利文学者寥寥无几，解放后，尤其是实行对外开放政策以来，人数虽迅速增加，然而与英、美、法、德、俄文学研究者相比，仍然相差甚远。因此，一般爱好外国文学的读者对意大利文学也比较陌生。这本书作为第一部意大利文学论文集问世，将有助于读者加深对意大利文学的理解和兴趣，同时也将对我国意大利文学研究起积极的作用。

吕同六同志长期在中国社会科学院外国文学研究所工作。笔者七十年代末通过同他合作编写《中国大百科全书·外国文学》卷中的意大利文学条目，深知他知识广博，治学谨严。这部论文集是他这些年来辛勤劳动收获的丰硕成果。

收入集中的论文内容广泛，既有对古今文学大作家，如但丁、曼佐尼、皮兰德娄、莫拉维亚、卡尔维诺等的论述，又有对现代文艺理论、思潮和流派，如葛兰西文艺理论、未来主义、新现实主义、隐秘派的探讨，还有一篇论意大利中世纪文学的有意思的论文。它们取材翔实可靠，分析问题精辟透彻，立论实事求是，不乏独到的见解，足以说明著者意大利文学研究的广度和深度。由于各篇论文题材不尽相同，写法不拘一格，而文笔则一贯明快犀利，活泼流畅，绝无苦燥板滞之弊。因此，笔者愿向读者推荐此

书，并且祝愿今后我国意大利文学研究者有更多的论文集问世。

田德望
北京大学

目　次

I　古典文学

意大利中世纪文学——联结古希腊罗马文学和文艺复兴的桥梁

近代意大利文学的开端，可以追溯到中世纪。

由于种种原因，对于意大利中世纪文学的介绍和研究，几乎是一片空白。在阐述文艺复兴的巨大进步意义的时候，又往往对中世纪文学予以不恰当的贬斥，甚至一笔抹煞。在欧洲文学漫长的历史发展过程中，中世纪文学，是联结古希腊、罗马文学和文艺复兴这两座高峰的桥梁。对于中世纪文学，文艺复兴既有批判和否定，又有承袭和借鉴。两者都不容忽视。文艺复兴的伟大先驱但丁，就是“中世纪的最后一位诗人，同时又是新时代的最初一位诗人。”[①]研究中世纪文学，将为深入研究但丁、彼特拉克和薄卡丘等文艺复兴大师的创作，和整个文艺复兴所蕴含的极其丰富、复杂的思想内容、艺术价值提供重要的条件，也是研究意大利文学的渊源和历史发展的需要。

一　概　　述

1、中世纪意大利社会的历史发展

公元476年，在频繁的奴隶起义和蛮族入侵的严重打击下，西罗马帝国覆灭。

西罗马帝国的溃亡，标志着西欧奴隶制度的瓦解和封建制度

---

① 《马克思恩格斯选集》，第1卷，第249页

的兴起。各蛮族在帝国的废墟上建立了许多国家，相继开始了封建化的过程。

在意大利，从古代向中世纪的过渡，最初曾表现为严重的经济、文化的衰退。蛮族的入侵使得原先繁荣的城市完全没落了。工商业和手工业萧条，农村的自然经济几乎成了经济生活中的主要形式。东哥特人和拜占庭的侵占，造成了意大利政治上长期分裂的局面，并在相当程度上保留了罗马时代的经济、法律和官吏制度。到六世纪下半叶，伦巴第人在意大利北部和中部建立伦巴第王国，社会经济关系才逐渐发生了变化，开始形成封建制度。

八世纪末，意大利北部和中部归并于法兰克王国的版图，促使意大利最终完成了从奴隶主所有制向封建主阶级所有制转变的过程。采邑分制和封建等级制度的普遍实行，巩固了封建主的统治，同时也加剧了封建社会的主要矛盾——封建主同从事农奴劳动的农民之间的矛盾。

封建社会的生产方式，较之奴隶制的生产方式，是一个巨大的变革和进步，手工业和农业的分工，导致封建社会生产力进一步提高。到十世纪，意大利的手工业和商业获得迅速的发展，逐渐形成许多人口稠密、经济繁荣的工商业中心——城市。同东方、阿拉伯世界之间活跃的贸易，频繁的朝圣活动，十字军东侵，促进了意大利城市的富强。国王和封建领主被迫赋予城市在封建王国内享有一定的自主权。1115年，佛罗伦萨已建立了城市公社，或称城市共和国。不堪忍受封建主压迫的农奴和庄园手工业者，源源不断地流入城市。他们带来了反对封建统治阶级、反对教会的思想意识。随着城市工商业的发展，封建领主为了扩大经济收益，加重对城市的赋税和剥削。城市市民同封建主的斗争日趋尖锐。

在意大利历史上，尤其是中世纪，基督教起着特殊的作用。

公元四世纪，基督教被奴隶主阶级定为罗马帝国国教。在长达数百年的时间里，罗马是教廷所在地，因而基督教势力在意大利盘根错节，根深蒂固。罗马帝国崩溃以后，取代奴隶主阶级的

封建主阶级，需要建立有利于巩固他们的统治的各种意识形态。基督教就从奴隶主阶级的意识形态，逐渐转变为封建社会统治阶级的意识形态，就成为巨大的积极力量，努力促进自己的基础的形成和巩固，采取一切办法帮助新制度去根除、去消灭基础和旧阶级。

基督教不只用自己的权威把封建剥削制度抹上一圈神圣的灵光，充当封建主巩固其统治的精神支柱，而且它本身就是一支强大的经济、政治力量。教会是当时欧洲最大的封建主，拥有西欧各国地产的三分之一和庞大的不动产，并且通过名目繁多的捐税和大量出售“赎罪券”，在经济上残酷剥削人民。以教皇为首的罗马教廷，有着严密的、高度集中的组织，在政治上不满足于意大利的“国中之国”的地位，而俨然以太上皇自居。教皇不断干涉意大利内政，支持割据各方的封建主，挑起纷争，制造战祸，阻挠国家的统一。

封建主之间的混战，封建主同教会的矛盾，城市同封建主、教会的矛盾，外敌的入侵，这一切使意大利长期处于混乱的局面。中世纪意大利社会内部各种矛盾的进一步发展，特别是以 1282 年西西里晚祷起义为高潮的声势浩大的农民起义和力量不断壮大的城市市民阶级反对世俗封建主和教会的斗争，有力地打击了封建地主阶级的统治，为文艺复兴运动的到来准备了历史条件。

2、**中世纪意大利语言文学的状况**

罗马帝国时期，意大利半岛的文化已经完全拉丁化。拉丁语不仅是官方的语言，而且是教会、学校和文学作品、科学著作使用的语言。其后，拉丁语在发展过程中逐渐分化为古典拉丁语和通俗拉丁语。前者多为贵族、僧侣、文人使用，后者则是下层社会日常运用的口头语言。罗马帝国解体以后，通俗拉丁语在原先帝国的各个地区开始了自己的演变，逐步形成日后独立的法语、西班牙语、罗马尼亚语等。

在意大利，到六世纪，已出现用通俗拉丁语书写的文献。但

由于国家长期分裂，教会势力强大，拉丁语广泛流行，从通俗拉丁语向意大利民族语言演变的过程，显得十分迟缓。通俗拉丁语在不同的地区、不同的社会阶层，都有着不同的特点，实际上形成许多彼此差异很大的方言。只是经过数百年的时间，直到中世纪后期，随着各个地区政治、商业、文化、宗教方面的频繁交往，各个城市公社的迅速兴起，才推进了以佛罗伦萨方言为基础的意大利统一的民族语言的形成。

从七世纪初开始，在一些历史文献和诉讼案卷里，开始出现从通俗拉丁语演变而来的“俗语”，即古意大利语。

八世纪末九世纪初，维洛那城无名氏用俗语写了一则谜语[①]，这是留传下来的古意大利语的最早文献。

公元960，阿奎诺地方的一座寺院为争夺地产，提出诉讼：一份记载两名证人作证情形的案卷保存了下来，它已具有俗语的完备的特征。此后，俗语日益见诸各个地区的历史文献，并且被当时号称意大利金融中心的佛罗伦萨银行用来记载业务活动。1135年，费拉拉城教堂兴建时，一名信徒题写了一首十一音节的宗教诗歌，这是用意大利语书写的最早的诗歌。

在每一历史阶段，每一民族内部都并存着统治阶级的文化和被统治阶级的文化。在中世纪的意大利，情形也是如此。既存在着统治阶级的文化的主要体现者——宗教文学，也存在着反映被压迫人民的思想感情的民间文学，表达新兴的城市市民的要求的城市文学。

基督教会控制着中世纪意大利的全部文化。学校完全掌握在教会手里，以培养僧侣和为封建主服务的人材为宗旨。科学、哲学、文化，无不纳入为神学服务的轨道。同基督教教义相抵触的古代文化遭到排斥、敌视。理性被视为邪恶，异端横遭迫害。教

---

① 谜面：手赶一条牛，缓缓耕田地，白色原野上，撒下黑种子。
打人的一种活动。谜底：写字。

会“把意识形态的其他一切形式……教合并到神学中”[1]。意大利宗教文学，作为基督教意识形态的组成部分，较之西欧各国，占有更为重要的地位。中世纪的民间文学和城市文学也常常受到它的影响。教会作家的作品大多是用拉丁语写成，有圣徒传、圣徒故事、赞美诗等样式，宗教抒情诗“拉乌达”在意大利流传特别广泛。这些作品鼓吹基督教神学，充斥宗教迷信，用禁欲主义的思想欺骗和恐吓人民，起着维护封建秩序的作用。但是，在反抗封建神权统治的异端运动和城市市民斗争的影响下，一些僧侣，例如圣芳济谷、雅科波内·达·多迪，在他们的宗教文学作品中，也在一定程度上反映了现实生活，传达了人民的情绪。

基督教虽然在中世纪意识形态领域占据统治的地位，但扎根于人民的肥沃土壤的民间文学，仍然有着旺盛的生活力。劳动人民在长期的实践活动中创作了口头文学，如抒情短诗、谣曲、传说、英雄故事等，在民间口口相传，反映出中古社会人民的生活、情感和理想。民间艺人和鬻歌诗人在创作、加工和传播民间文学方面起着很大的作用。法国英雄史诗、传说传入意大利，促进了意大利民间文学的发展。中世纪后期，随着城市的兴起，产生了一些反映意大利城市政治生活的民间诗歌。民间文学在教会的敌视和压迫下，大多没有能够留传下来。但中世纪宗教文学和城市文学都从民间文学中汲取了丰富的养分。意大利文艺复兴代表人物在文学上的成就，都是同中世纪民间文学相联系的。

以新的社会经济关系为基础的城市出现以后，促进了城市世俗文化、教育的发展。城市市民即资产阶级的前身，作为新兴的社会力量，同封建统治阶级和教会在政治、经济、文化领域里展开了激烈的斗争；他们需要以文学作品为武器，来反映他们的要求和世界观。这就产生了以反封建、反教会为主要特征的城市文学。初期城市市民产生于中世纪的农奴，城市文学也很自然地反

---

① 《马克思恩格斯选集》，第4卷，第251页。

映了农民的利益和愿望。一部分城市文学实际就是民间创作。以“温柔的新体”诗派为代表的抒情诗、近代短篇小说的雏型——小故事、以维拉尼的历史著作和马可·波罗的《游记》为标志的散文，在中世纪后期取得了突出的成就。欧洲的城市和城市文学的发展，最先始于意大利。正是在意大利城市文学中，最早茁发了人文主义思想的萌芽，为文艺复兴运动奠定了思想、艺术基础，最先产生了向文艺复兴过渡的文学和它的代表人物——但丁。

由于特定的社会、历史条件的制约，近代意大利文学的开始，较之法国文学等，要迟缓得多。但意大利民族文学一经产生，即走上了迅速发展的道路，待到十四世纪，便迎来了伟大的文艺复兴运动。这又比西欧各国迅速猛得多。意大利中世纪文学就是意大利封建社会历史发展的产物，又是这一独特的历史发展过程的形象的表现。

二 宗教文学

1、宗教文学与“拉乌达”诗歌

中世纪基督教的影响透渗到意大利社会的各个角落，遍及文学、绘画、雕刻、建筑、音乐等各个文艺领域。宗教文学在意大利中世纪文学中占有突出的地位。

在中世纪历史发展的不同阶段，宗教文学的样式、题材也有变化。中世纪初期的宗教文学，大抵都是用同人民的语言失去联系的拉丁语写成的祷告文、教诲诗或教诲文、圣歌、圣徒传、宗教故事。著名神学家塞维利诺·博埃齐奥（Severino Boezio，公元480或482——524）用拉丁语写的论文《哲学的安慰》(De consolatione philosophiae）以对话体的形式，宣扬上帝以神智主宰世界，使宇宙万物美满、和谐，上帝是世间一切光明、智慧和力量的源泉，鼓吹人的幸福或贫困取决于对上帝的虔诚和背叛。这篇论文为以后许多宗教教诲诗提供了题材。诗人福尔图纳托（Venanzio Onorio

Clemenziano Fortunato，约 530——600）据此写了许多著名的圣歌。中世纪著名神学家托马斯·阿奎那（Tonnaso d'Aquino，1225——1274）著的《神学大会》(Summa theologiae)，把亚理斯多德的唯心主义思想同基督教神学揉合起来；他和其他神学家还鼓吹宗教神秘主义，宣传理性的力量在于得到神意的启示，进而建立了完整的神学理论体系。此后，阿奎那又根据福尔图纳托的圣歌，改写了许多仪礼诗，这些宗教诗歌至今仍在宗教仪式中演唱。

教会为了扩大基督教在人民中间的影响，常常利用群众喜闻乐见的民歌形式，来为它的教义宣传和宗教仪典活动服务。例如中世纪朝圣者唱的宗教民歌《高贵的罗马》、战歌和仪礼歌相结合的《莫德纳卫兵歌》和十世纪末叶无名氏写的著名宗教民歌《圣母升天节歌》。这些宗教文学作品宣扬教皇的权力受之于上帝，是上帝在尘世的代表的神权说，渲染现世生活的罪恶，提倡用禁欲修行换取来世幸福的蒙昧主义，具有浓厚的迷信色彩。

十三世纪初，一种叫做“拉乌达”(Lauda）的宗教诗歌在意大利中部翁布里亚地区产生。拉乌达是从用拉丁语演唱圣徒事迹的宗教赞美诗演化而来，常常在举行宗教仪礼时用俗语演唱。它们或者取材于圣经，咏唱基督受难的故事，歌颂基督、圣母创造的奇迹和天主的全能，赞美十二使徒和笃信基督教、潜心苦修的圣徒的事迹；或者叙述世界的堕落，人心的邪恶，劝人热爱上帝，忏悔罪孽，以挽救灵魂。同样浸透着诱惑人民逆来顺受、听从天命的荒谬说教和把封建剥削制度神圣化的思想毒素。

有时，拉乌达采取短剧的形式，由两名或数名歌手扮演宗教传说或圣经故事中的人物，用独唱、对唱或重唱演出。剧中的高潮往往是表现耶稣受难后圣母悲痛的场面。这种形式的拉乌达实际就是宗教仪礼剧。拉乌达很快从意大利中部流传到各地，并且在流传过程中不断得到发展。它从教堂里解放出来，逐步从单纯的宗教仪礼活动发展为满足教徒集会和群众文化娱乐需要的戏剧演出。拉乌达的剧情得到充实，增加了场次和简单的道具，台词

和角色被固定下来，由独唱者扮演基督、圣母，合唱队扮演群众；音乐更加丰富，从简单、重复的伴奏发展到多声部的音乐和主题旋律的反复。拉乌达推进了以后的宗教仪礼剧和世俗戏剧的发展。

中世纪中期，城市日益成为经济的中心，市民的政治、经济力量不断增长，同封建主的矛盾、斗争日益发展。教会是城市所在地的领主，又是封建主阶级的精神支柱，因此城市市民反封建的运动常常以反对教会的异端运动形式出现。人们对教会的富裕奢华和世俗利欲提出了尖锐的批评，要求恢复圣经中宣传的教义和简单朴素的生活。教会对异端运动进行残酷的镇压，一面派十字军武力讨伐，一面实行文化围剿。

在一些宗教文学作品，特别是圣芳济谷、雅科波内·达·多迪的拉乌达诗歌里，异端运动也得到了反映。

2、**圣芳济谷**

修道僧圣芳济谷是宗教诗歌拉乌达的重要代表。圣芳济谷(San Francesco，1182—1226)，出身于意大利中部阿西西城一个富商的家庭，青年时代生活放荡不羁，挥霍无度。后来去当骑士，在阿西西同佩鲁贾的战争中被俘。出狱后又大病一场，终于陷入严重的精神危机。

1206 年，芳济谷出家修行。1209 年，他聚集一批信徒，制定教规，创立“小兄弟修道会”，又称“芳济谷会”，标榜清贫、苦修，主张仁爱、善行，摒弃财富、权势，以示同奢侈腐化的僧侣的不同。芳济谷教派并不从根本上反对基督教的教义和教会的权威，只是试图从基督教内部进行某些温和的改革，并提倡信徒积极参与社会生活各个领域的活动。1210 年，“芳济谷会”得到教皇英诺森三世的认可，成为基督教中一个颇有影响的教派。

芳济谷具有比较广博的学识和丰富的阅历。他生前用拉丁语写了一些散文作品，宣传严格遵循福音书传教，鼓吹爱德、温顺，教谕信徒和世人虔诚地信仰和爱戴上帝，忍受肉体和灵魂的痛苦，以补赎罪过。这些作品宣传宗教热诚，充斥冗长的说教，缺乏文

学价值。

他写的一首《万物颂》(Cantico delle creature，1224 或 1225)，是最重要的拉乌达诗歌。它写于芳济谷逝世前两年，传说是他在病中得到上帝启示后所作。诗歌以抒情的笔调描绘宇宙万物——日、月、星、风、云、水、火、土，它们都是“至高无上的、全能的、慈爱的上帝”的造物；上帝使日月生辉，风云多姿，使河水滋润自然，火焰照明黑夜，大地生长花木、果实。上帝是最崇高的美，宇宙万物则是上帝的圣光和最崇高的美的体现。诗人随后把笔锋从宇宙转向人类，赞美上帝以爱创造了世人，世人从上帝获得仁爱和力量，以容忍和宽恕现世生活中遭受的痛苦和凌辱；美好的世界将诞生于悔过和修行之中，人的肉体的死亡，将导致灵魂的洗涤和再生。诗歌最后呼吁宇宙万物和善良的人们都来“歌颂”、“感激”上帝的造福，以“谦逊之心事奉上帝”。

《万物颂》是自由体诗，系为修道会小兄弟和信徒祈祷所作，结构简明，比喻通俗，用翁布里亚地区的俗语写成。它继承了宗教圣歌的艺术传统，又吸取了民间诗歌的语言特色，流畅自然，节奏鲜明，富有音乐性，被称为“温柔的祈祷诗”、“清晰、高雅的乐曲”。《万物颂》是最早的意大利文学作品之一，为研究意大利中世纪文学、宗教的宝贵资料。

芳济谷逝世以后，他的信徒陆续写了一些以他的生平活动为题材的作品，其中著名的有无名氏用拉丁语写的《圣芳济谷的小花》(Fioretti di San Francesco) 和《圣芳济谷同圣女贫困的神秘婚礼》(Le mistiche nozze di San Francesco con Madonna Poverta)。前者记叙芳济谷的种种神奇的事迹，教谕后人效仿。后者描写芳济谷出外云游，在深山遇见圣女贫困，圣女贫困向他哭诉她在第一个丈夫基督逝世以后的不幸生活，芳济谷毅然娶圣女贫困为妻。作品体现了芳济谷教派把清贫视作摆脱现实的苦难世界，升向天国的必由之路，劝导人民安于贫困和凌辱的说教。

另一名芳济谷教派修道僧贾科米诺·达·维隆纳 (Giacomino

da Verona）在十三世纪下半叶写了两首宗教长诗《耶路撒冷天国颂》(Della Gerusalemme celeste)、《巴比仑地狱诗》(Della citta infernale di Babilonia)。这两首诗采用四行诗的形式，每行十一音节。《天国颂》以明朗的色彩描绘耶路撒冷的极乐：黄金、白银和水晶铺地，奇珍异宝镶造宫殿，天国就是一座万紫千红、百鸟欢唱的花园，一派光明、幸福的景象。《地狱诗》以离奇的笔法叙述巴比仑的可怕的苦难：在尘世犯有罪孽的灵魂在地狱的泥潭中挣扎，听任污秽的爬虫和饥饿的禽兽咬噬，或者被置于沸腾的油锅煎熬，作为献给撒旦的佳肴。贾科米诺的宗教诗歌是中世纪梦幻文学的代表作之一。

芳济谷及其教派的传教活动和诗歌创作，具有双重的作用。一方面狂热地宣传宗教迷信和宿命论，用虚假的天堂的平等、幸福，来掩盖现实的尘世不公、苦难，适应了教会、封建主巩固其统治，从思想上麻痹群众的需要；另一方面提出刻苦修行，宣传平等博爱，同教会的奢华腐败相对立，客观上也反映了现实生活的艰辛困苦、教会的堕落败坏和下层群众的不满情绪。芳济谷教派主要在社会下层从事活动，他们用俗语进行传教和写作，对意大利宗教、哲学的发展，文化的传播，以及十三、四世纪的文学、艺术创作，都产生了深远的影响。芳济谷的以清贫、仁爱为核心的神秘思想，在但丁的世界观里也打下了印记。

在意大利北部，和拉乌达诗歌同时流行的还有宗教题材的道德诗、教谕诗。这方面的代表是威尼斯诗人博维辛·德拉·利瓦。

博维辛·德拉·利瓦（Bonvesin della Riva，？—1313年左右）用威尼斯俗语写了许多宗教内容的小作品，包括道德劝谕、圣徒传说、教谕文、冥世幻游。他最重要的作品是《三卷书》(Libro delle tre scritture)。全书采用梦幻文学的体裁，第一卷写人生的困苦，地狱的十二种惩戒，称“黑书”；第二卷叙述耶稣的受难，称“红书”；第三卷写天堂的十种光荣，称“金书”。其中以描写地狱的令人毛骨悚然的惩戒罪恶的场面最富有艺术感染力。整个诗作语

言明晰，结构和谐，但丁创作《神曲》时曾从中受到启示。

3、雅科波内·达·多迪

十三世纪中叶，意大利出现一个叫“自苔僧团”(Flagellanti)的教派。这一教派的修道僧周游各地，在街头、广场赤足裸身，自我鞭苔，痛哭流涕地咏唱拉乌达，号召人民忏悔罪过，禁欲修行。他们的演唱形式、诗歌韵律继承了鬻歌诗人的特点，因此，又被称作“上帝的鬻歌诗人”。他们演唱的拉乌达后来被搜集成诗集，广泛流传，促进了意大利宗教诗歌的发展。

最杰出的拉乌达诗人雅科波内·德·贝内德蒂的宗教活动和诗歌创作，就受到圣芳济谷教派和自苔僧团的影响。

雅科波内·德·贝内德蒂(Jacopone dei Benedetti)，史称雅科波内·达·多迪(Jacopone da Todi，1263—1306)。他出身贵族家庭，年轻时曾在波伦尼亚学习法律，后来担任律师，生活奢华糜费。传说有一次，他和妻子参加节日舞会，舞厅突然倒塌，妻子顿时丧命。这一意外的灾难导致雅科波内幡然改悔，皈依宗教。他把全部财产施舍给穷人，弃家出走，进行长达十年之久的严峻的忏悔和苦修，常常当众屈辱和鞭笞自己，自称“疯狂的圣徒”。1278年，他加入芳济谷修道会。

芳济谷逝世以后，修道会被教皇朋尼法斯八世收买，充当镇压异端的工具，聚敛财富，贪污腐化。芳济谷会下层修士对此极为不满，组织了一个“唯灵派”(Spirituali)，以芳济谷当初提出的清贫口号相标榜，反对教会世俗化和拥有财产。同时，教皇朋尼法斯八世同科隆内家族为代表的城市封建主的矛盾加剧。雅科波内政治上支持科隆内家族，反对教皇染指世俗权力，宗教上加入唯灵派，发表声明，要求废黜朋尼法斯八世。朋尼法斯八世宣布唯灵派为异端，派遣十字军镇压。1298年，科隆内家族、唯灵派相继遭到失败。雅科波内被投入监狱。他在狱中拒绝改变信仰，继续修行。1303年，教皇本笃十一世即位，把他革除教籍，释放出狱。三年后，雅科波内病逝。

雅科波内一生勤奋创作，写了许多讽刺诗、书信诗、拉乌达诗歌。他的早期诗歌已显露出批判教会的锋芒，对教会的谬误、腐化，神职人员的奸诈、傲慢、贪婪，芳济谷教派的蜕化变质，予以尖锐的揭露和鞭挞。他在狱中写的致朋尼法斯八世的两首书信体长诗《噢，教皇朋尼法斯》、《在教皇的牢狱中》，进而把矛头直指教皇，历数他的种种败行劣迹。诗中谴责朋尼法斯八世买卖神职，搜括钱财，简直到了“贪得无厌，嗜血如命”，“撕掉遮羞布，象恶棍一样劫掠财富”的地步；声威显赫的朋尼法斯八世，不过是“窃取教皇宝座的新的地狱魔王”、“亵渎神明的毒舌”；抨击他野心勃勃，“妄图借助诡计，主宰世界”。雅科波内还揭发教皇牢狱的黑暗情形，表明自己忠诚于信念，甘愿把残酷的惩戒当作上帝赋予的考验，修行和殉道的手段，他将象“火中的蝾螈”，在狱中坚强不屈。

雅科波内的拉乌达诗歌以悲观厌世和神秘主义为主要特点。他的一部分拉乌达用极其阴暗的色调，渲染现实世界的苦难、黑暗，鼓吹尘世欢乐如过眼烟云，短促如梦，世人一经陷入佚乐，“罪恶的道路将永无止境”；诗中宣扬傲慢是一切邪恶的本源，清贫是最宝贵的财富，纯洁是至高的福乐，流露出浓重的厌世主义。另一部分拉乌达诗歌表现雅科波内忏悔过去的罪过，渴望苦修，热爱上帝的情感，着力描绘苦修时心灵中痛苦与希望、孤独与宁静交织的奥秘的精神状态。这些诗歌往往采用灵魂与肉体、圣母与信徒、基督与罪人对歌的形式，充斥对世人的说教：“忏悔吧，它将使我们免于审判，赢得幸福和欢乐”。诗中宣传通过苦修而接近上帝，在自己身上发现上帝的神秘主义。这些诗歌在描绘现世生活的苦难图景时，沉溺于琐屑的细节；在表现内心奥秘的情感时，过于诉诸抽象的理念，因而都失去真实，只是诗人的禁欲主义的热忱和狂乱的心灵状态的写照。

雅科波内还写了两首著名的拉乌达诗《圣母的痛苦》(Pianto della Madonna)、《圣母哀歌》(Stabat Mater)。前者用俗语写成，主

要描写使者向圣母报告耶稣被叛徒出卖，在十字架上受难，圣母同受刑的耶稣诀别时的痛苦。后者是拉丁语诗，叙述圣母在被钉死于十字架上的耶稣身边的悲哀。可以看出这两首诗脱胎于中世纪宗教节日演唱的仪礼短剧，但又突破了原来的框框。诗的对话朴素、富有激情，注意运用形象的比喻和夸张的手法，人物特别是圣母遭遇巨大不幸时的心理状态刻划细致，格调哀伤而抒情，是意大利中世纪宗教文学中最优秀的抒情诗歌。

整个地说，雅科波内·达·多迪的宗教宣传和文学活动，仍然是以肯定教会的统治，提倡宗教迷信和禁欲修行为主要内容，但他的诗歌比同时代的任何宗教作品都更大胆地涉及了当时意大利社会错综复杂的政治、宗教问题，从异端的角度反映了封建主同教皇，城市市民、农民同教会的尖锐矛盾。

三　民间文学与骑士抒情诗

1、民间抒情诗和叙事诗

很早的时候，意大利人就有古老的神话、英雄故事、传说。关于被母狼用奶汁喂养长大的罗慕洛创建罗马城的传说，卡匹托里亚神殿的鹅叫声挽救了罗马的故事，在民间广泛流传。格言、谜语、咒语等民间文学的传统也很悠久、丰富。随着蛮族的入侵和意大利大部分地区一度归属于法兰克王国版图，关于亚瑟王的故事和法国英雄史诗、传说传入意大利，促进了意大利民间文学的发展。

意大利早期民间文学的形式有歌谣(Ballata)、伴舞歌(canzone a ballo)、抒情记事歌（cantilena)、谐趣歌（Frottola)、叙事短歌(cantare)、情歌（rispetto)、夜歌（serenata)、狩猎歌（caccia）等。这些民间抒情诗歌和叙事诗歌产生于人民的日常生活、劳动、节日活动；其中最原始的形式，是在喜庆节日、群众集会时边舞边唱的舞曲或说唱的谣曲。这些作品或者以古代英雄传说、历史事

件、民间故事为题材，或者叙述当代普通人民的生活，或者歌颂大自然的美丽景象和男女青年之间纯洁的爱情。它们主要用来演唱，有时单人说唱，有时对唱或合唱，常常配以音乐伴奏，短小精悍，生动活泼。

在民间文学的发展过程中，鬻歌诗人起着很大的作用。所谓鬻歌诗人，是指在民间演出的滑稽演员、说唱演员、艺人、杂耍者，也包括进入宫廷的弄臣。他们对流传于民间的诗歌进行搜集、加工，往往自己也创作诗歌。有些民歌则是文化水平不高的文人所作。大部分鬻歌诗人四处流浪，逢着节日、洗礼、婚礼等，在农村、城镇的村头、广场、教堂一面弹奏乐器，一面演唱。他们照例都是文盲，通过口口相传，把人民的文学从一个地区带到另一个地区。他们还把当时社会的新闻、人们的思想情绪传播到全国各地，在中世纪的文化生活中发挥重要的作用。一些较有文化的鬻歌诗人被迎入贵族府第、宫廷，他们演唱的作品往往被宫廷文人加工、润饰和修改，思想内容和艺术特点都发生了变化。鬻歌诗人实际上成为民间文学同文人文学之间的桥梁。

在中世纪，基督教会对民间文学采取敌视、摧残的政策，劳动人民在封建社会里被剥夺掌握文化的权利，因而民间文学作品大多失传了，只有很小一部分用文字记录下来，或者通过一些文化历史文献，留传下来。

《波伦尼亚记事录诗歌》(Rime dei memoriali bolognesi)。十三世纪，波伦尼亚城公证人为了避免在他们的记事上出现非法的窜改，便在记事录的空白处记录一些当时民间流传的诗歌。这是通过历史资料保存下来的数量最多的一批民间诗歌，计有从1265年至1436年间的记事录三百二十二册，由著名诗人卡尔杜齐[①]首先发现，现存波伦尼亚国家档案馆。

① 乔祖埃·卡尔杜齐(Giosue Carducci，1835—1907)，意大利民族复兴运动时期著名诗人、文艺批评家，1906年获诺贝尔文学奖金。

这些民间诗歌的内容丰富多样，有歌谣、情歌、教诲诗、辩论诗、感兴诗等。学者们对其中的一些诗歌研究以后认为，它们大多是可以供咏唱的抒情诗，由合唱队伴唱，也可以伴舞。残存的一首“破晓歌”(Alba)，叙述一对幽会的情侣黎明分别时，姑娘敦促青年启程，但又依依不舍的复杂的心理。“婚姻哀歌”(Lamento di malmaritata)抒发少女不幸嫁给年耄而爱吃醋的丈夫，叹息青春凋谢，幸福无望的哀伤。许多对歌（contrasto）记叙女儿向父亲或者母亲争取自主婚姻的要求。其中著名的一首对歌描写年轻的姑娘向妈妈诉说自己对一个后生的真挚的爱情，夸耀心上人的种种美德，请求让她出嫁的心情，表达了少女冲破封建宗法制家庭对女性的束缚，对爱情自由和幸福生活的向往。另一首对歌叙述妯娌之间的争吵，生动地反映了当时波伦尼亚地区人民的日常生活。

《曼托瓦伴舞歌》(Danza Mantova)。这是意大利民间诗歌中唯一留传下来的一首书写成文的伴舞的歌谣。歌唱者是一名男子，他邀请妇女和姑娘脱下面纱，露出欣悦的笑容，走出家门，围成圆圈，翩翩起舞，来展示她们的美。歌谣以歌唱者对心爱的姑娘的怀念结束。歌谣的诗句同音乐十分和谐，没有合唱队伴唱，洋溢着劳动人民欢乐、明朗的情调。

《帕多瓦新娘》(La buona sposa padovana)，记载在1277年帕多瓦一份公证人的卷宗上，十九世纪在帕多瓦档案馆发见。多数专家认为这是一首长诗的片断，也有的学者认为它是一首完整的歌谣。诗用帕多瓦俗语写成，第一部分写新娘同出征的十字军骑士告别，表达她对爱情的忠诚和离别的忧伤；第二部分写一个朝圣香客爱上一名美丽的女子，既渴求美好的爱情，又胆怯畏缩的矛盾。

马塔佐内《对歌》的作者马塔佐内是伦巴第地区某个佚名鬻歌诗人的外号。有些学者断言这些对歌是他所创作，另一些学者认为他只是搜集者。据诗中透露，他出身农民，后来流落城市，卖艺为生。对歌赞美农民的机智、狡黠，描写他们的沉重的劳动和

乡村农时的更替。也有些对歌写封建主对农民的讥讽，嘲笑他们愚昧、卑贱。这些诗歌表达了鬻歌诗人热爱乡村、农民的感情，但诗人生活上依赖于封建主，因而有时不得不迎合他们的趣味，客观上反映出伦巴第地区城市公社迅速发展以后农民同封建主、乡村同城市的对立。

朱洛·德·阿尔卡莫（Ciullo D'Alcamo，或 Cielo D'alcamo）的对歌《鲜艳的玫瑰》(Rosa fresca)，是最出色的一首民间抒情长诗。关于它的作者，史书没有提供任何材料，我们只知道他是一名西西里的鬻歌诗人。关于对歌诞生的时间，争论很多，不少评论家推定它是十二世纪的民间诗歌。从诗中提到的细节判断，这首诗的问世当在 1231 至 1250 年间。诗采用一对男女青年之间对歌的形式。青年向姑娘求婚，倾诉炽烈的爱慕之情。高傲的姑娘予以拒绝，表示与其嫁他为妻，毋宁出家修行。青年哀伤地唱道，姑娘的回答使他失去了欢乐和安慰，他再也无法生活下去；倘若姑娘要进修道院，他定出家当僧侣，以求日日夜夜相聚一起。姑娘又提出种种问题，进行刁难。青年一一作答。姑娘最后说，既然你对我的爱情如此专注不贰，请向我的父母亲去说情，然后把我带到教堂举行婚礼。

对歌共三十二诗节。每一问或答为八行，组成一个诗节。前六行是七音节诗，间隔押韵，以两行合韵的十一音节诗收尾。诗采用南方的俗语，比较粗糙，尚缺乏严密的语法、语音规范，既保留了拉丁语的痕迹，也可以看出普罗旺斯古法语的影响。诗歌在表现男女青年的情感时，朴素自然，真挚动人。因为经常在街头广场演唱，对歌又具有戏剧性强、活泼风趣、一气呵成的特色。但丁称赞这首对歌是西西里俗语的典范作品①。

民间诗歌中还有一些政治、历史题材的作品。它们或记叙当时激动人心的某些重大事件，或哀悼杰出人物的逝世，或抨击威

① 《论俗语》第 1 卷，第 12 章，第 6 节。

胁城市安全的敌人。这些叙事诗歌的传播，常常得到城市公社的支持。其中，以波伦尼亚的感兴诗最为著名。

《杰雷梅伊和莱贝尔塔齐的感兴诗》(Serventese dei Geremei e Lambertazzi)，大约作于1280年，没有完成。诗歌追述波伦尼亚光荣的历史，称颂它是科学、文化的摇篮，哺育了许多高贵的、才智过人的人物；然后记叙1274—1280年间波伦尼亚归尔弗党和吉伯林党[①]之间的斗争，谴责党争和杀戮使繁荣兴旺的城市惨遭浩劫，“失去了力量和威望”。

《罗曼尼感兴诗》(Serventese romagnolo)，约作于1279至1283年间，叙述统治波伦尼亚的归尔弗党对福尔里城发动的战争。

《凯歌》歌颂贝卢诺城居民在1193年攻占卡斯台尔达多的胜利，迄今只留传下一些残篇。

这些政治、历史题材的民间诗歌，适应开始登上历史舞台的城市市民的需要，表达了他们反对封建贵族势力发动内战，酿成分裂、动乱的局面，要求建立强大的城市公社的愿望。

总的来说，中世纪民间诗歌来自人民，内容和形式都较少受到文人的影响。艺术形式丰富多姿，语言粗豪明朗，格调淳朴健康，闪耀着人民的智慧的光芒。有些诗歌已经注意对人物内心活动的细致描写。它们热情地抒发了人民群众渴望摆脱中世纪沉重的精神枷锁，追求幸福和爱情，热爱生活的思想情趣，是中世纪意大利的社会生活、风尚习俗的生动写照。有些民间诗歌对城市市民的要求也有所反映。所有这些都同宣扬禁欲主义、来世思想和蒙昧主义的宗教文学形成鲜明的对照。随后在意大利产生的“西西里诗派”、“温柔的新体诗”和文艺复兴时期的抒情诗，都继承了中世纪民间文学的优秀传统，从中汲取了宝贵的养分。

2、英雄史诗与普罗旺斯诗歌

意大利在地理上和法国毗邻，两国之间历史上的交往十分密

---

① 归尔弗党代表商人、手工业者等新兴的城市市民，吉伯林党代表封建贵族。

切，特别是八世纪末，意大利北部和中部地区成为法兰克王国的一部分，进一步促进了政治、经济联系，频繁往来的朝圣香客、鬻歌诗人，有力地沟通了两国的文化。因此法国文学对意大利中世纪文学有着很大的影响。

从十一世纪下半叶起，关于查理大帝的英雄史诗，就流传到意大利北部。当地的鬻歌诗人用法语、威尼托语相混杂的方言，在民间演唱《罗兰之歌》和其它武功歌，很受人民的欢迎。群众常常围聚街头，欣赏鬻歌诗人的演唱，交通为之堵塞。1288 年，波伦尼亚当局不得不专门颁发告示，规定鬻歌诗人的演唱不得影响公共交通秩序，盛况可见一斑。

但意大利人并不止于消极地接受法国英雄史诗。1939 年，比利时著名学者亨利·格雷瓜尔（Henri Gregoire）指出，《罗兰之歌》留传下来的最早版本，系 1085 年作于意大利南方萨内诺城罗伯特王宫[①]。档案材料表明，十二世纪上半叶，《罗兰之歌》中的两个英雄人物罗兰、奥利维埃的名字，已经见诸意大利不少城市（热那亚、菲拉拉、帕尔玛）的史料。意大利人还对法国英雄史诗进行改编、再创作，使之更适合本国的需要。意大利人对法国英雄史诗怀有浓厚的兴趣不是偶然的。在他们的心目中，《罗兰之歌》中的查理大帝的形象，是封建帝国强盛的象征，是基督教教义的捍卫者；罗兰的形象则是英勇抵抗外族，无比热爱祖国的英雄。在查理大帝和罗兰的身上，寄托了意大利贵族阶级和城市市民要求结束由于外敌入侵和封建割据形成的分裂局面，建立一个强大、统一的意大利的愿望，倾注了他们的爱国精神和宗教感情。

正是根据这种需要，意大利鬻歌诗人以法国《罗兰之歌》为蓝本，创作了一些英雄史诗，例如，帕都亚鬻歌诗人米诺基（Minocchio da Padova）的《出征西班牙》，它的续篇、维隆那鬻歌诗人尼

① 转引自切基（E. Cecchi）、萨佩尼奥（N. Sapegno）主编八卷本《意大利文学史》，1965 年版，第 1 卷，第 223 页。

科罗（Nicclò da verona）的《攻克帕培伦》。这两部史诗记叙荆棘谷之役失利以前，查理大帝在西班牙同回教徒作战的英雄事迹。史诗给罗兰冠以罗马元老院执政官的头衔，使这一主要人物形象意大利化，同时塑造了一个新的人物——伦巴第国王德西德理，注进了诗人的爱国主义思想。诗中还别开生面地描写骑士们在东方的冒险经历，在艺术手法上注意叙事和抒情相结合，又引进喜剧的因素。这些特点在意大利文艺复兴时期的传奇叙事诗，如博亚多[①]、阿利奥斯多[②] 的作品里，得到了进一步的发展。

法国骑士故事诗在意大利也有一定影响。骑士故事诗大多是根据民间传说或古希腊、罗马作品改编的故事诗，表现骑士的爱情故事或冒险游侠的经历。骑士故事诗一般分为三个系统。模仿希腊、罗马文学作品的古代系统。不列颠系统或称圆桌故事诗，主要以五至六世纪不列颠国王亚瑟和他的圆桌骑士的故事为题材。法国诗人克雷蒂安·德·特洛亚描写亚瑟王的骑士朗斯洛和王后耶尼爱佛的爱情的《朗斯洛，或坐囚车的骑士》（1165），在法国和德国民间广为流行的《特利斯坦和绮瑟》，是最著名的骑士故事诗。拜占庭系统，大都依据在拜占庭流传的古希腊故事改编。

如果说法国英雄史诗是通过口头演唱的形式进入意大利广泛流传，那末，法国骑士故事诗主要借助文学作品进入意大利，因而在民间流传不广；这些描写贵族生活、骑士的冒险、爱情经历的故事诗，也对意大利百姓没有很大的吸引力。但它们受到有文化教养的阶层的欢迎。不妨回忆一下，但丁的《神曲》中有一段关于保罗和弗兰齐斯嘉的恋爱悲剧的精采描写。这一对贵族出身的恋人，在地狱里向但丁哭诉自己的遭遇时，曾提到他们一起阅读特洛亚的骑士故事诗《朗斯洛或坐囚车的骑士》，朗斯洛和耶尼

① 博亚多（Matteo Boiardo，1441—1494），意大利文艺复兴时期诗人，著有传奇叙事长诗《热恋的罗兰》（1494）。

② 阿利奥斯多（Ludovico Ariosto，1474—1533），意大利文艺复兴时期诗人，传奇叙事长诗《疯狂的罗兰》（1516—1532）的作者。

爱佛热恋的故事点燃了他们心中爱情的火焰③。

十三世纪初，意大利出现许多法国骑士故事诗的改写本，但多半系因袭之作，缺乏艺术独创性和文学价值。

对意大利中世纪文学影响最大的，要数骑士抒情诗歌。骑士抒情诗产生于法国南部普罗旺斯，所以又称普罗旺斯抒情诗。普罗旺斯民族在近代欧洲一切民族中第一个创造了标准语言，它的诗歌对于拉丁语系各民族，甚至对于英国和德国，都是望尘莫及的范例。普罗旺斯的行吟诗人，大多是王室宫廷和名门府邸的骑士、封建主，也有少数市民、手工艺者、农民。他们的诗歌在封建贵族的小圈子里产生，又借鉴了民间诗歌的韵律和表现技巧，以格律谨严、精致典雅为特点，主要讴歌对贵妇人的爱情和崇拜。

十二世纪下半叶，许多普罗旺斯行吟诗人，如贝尔·维达尔(Peire Vidal)、韩波·德·瓦克拉 (Raimbaut de Vaqueras)、贝尔纳·德·汪达杜尔 (Bernard de Ventadour)、若夫雷·德·吕代尔(Geoffrey de Rudel)、贝特兰·德·波恩 (Bertrand de Born) 等，相继在意大利国土上留下足迹，成为费拉拉、蒙费拉托、帕勒莫这样一些强盛的城邦的宫廷里的座上客。仅1180年至1190年间，至少有两名著名的普罗旺斯诗人（维达尔、韩波）在意大利生活。维达尔不仅亲身参与比萨城邦反对热那亚的斗争，而且写诗赞颂伦巴第联盟，敦促他们和解，共同对付令人厌恶的德国人。韩波除了用普罗旺斯语写诗，还在1190年左右用意大利语写了一首抒情对歌，描叙一个热那亚的普通妇女拒绝一个绅士的求爱，整个诗格律谨严，层次分明，文辞精细，具有风趣动人的特色。这是中世纪留传下来的最优秀的意大利语诗歌之一。

1208年，法国北方贵族在教皇策动下，组织十字军，发动镇压南方“异端”的阿尔比若埃战争。许多普罗旺斯行吟诗人逃亡意大利，进一步把普罗旺斯抒情诗的题材和独到的技巧传播到意

③ 但丁：《神曲》《地狱》《第五歌》。

大利。他们和另外一些著名的普罗旺斯诗人阿尔诺·达尼埃尔(Arnaut Daniel)、纪洛·德·波尔奈(Giraut de Borneil)等的作品在意大利不胫而走，意大利各地的封建君主、小贵族、有文化教养的城市市民竞相效尤。

同时，一些意大利诗人开始用普罗旺斯语写作诗歌。普罗旺斯语同中世纪意大利北部地区的方言相近，因而这对他们并不构成特别的困难。比较著名的用普罗旺斯语写作的意大利诗人有卢尼贾那的君主阿尔伯特·马拉斯皮那(Alberto Malaspina)、波伦尼亚人朗贝蒂诺·布瓦雷里(Rambertino Buvalelli,? —1221)、热那亚人朗弗兰科·齐加拉(Lanfranco Cigala,? —1257或1258)、波尼范乔·卡尔沃(Bonifacio Calvo,? —1266)、都灵人尼科雷托(Nicoletto)。他们的诗歌采用普罗旺斯诗歌的韵律和技巧，用热情的语言，表达对贵妇人的崇敬，宣布自己是爱情和美的忠诚的侍仆、骑士。艺术上注意对诗歌形式的精雕细琢，细致地描写心理状态。对于法国普罗旺斯"明快"和"隐晦"的两种风格，意大利诗人更偏爱隐晦、复杂的诗体。这些抒情诗最初曾经受到欢迎，后来逐渐失去生气，千篇一律，陷于歌颂矫揉造作、抽象的爱情，把贵妇人偶像化的老一套，语言也贫乏、晦涩。

成就较大的是用普罗旺斯语写的政治题材的诗歌。1170年，意大利行吟诗人彼特罗·德·阿尔维尼亚(Pietro d'Alvernia)用普罗旺斯语写了一首庆祝节日的感兴诗。其时正值红胡子巴巴洛萨率军入侵意大利伦巴第，诗人评击伦巴第人的怯懦，呼吁他们奋起抗击入侵者。1194年，另一名意大利诗人彼尔·德拉·卡拉纳帕(Pierdella Caranapa)用普洛旺斯写了一首感兴诗，呼吁伦巴第人和米兰人、波伦尼亚人结成联盟，反对德国人入侵，保卫祖国。诗人指出，"放弃抵抗，你们的命运将比奴隶更悲惨!"全诗共十个音节，"伦巴第，奋起保卫呀!"的诗句，象主旋律一样反复出现，使全诗洋溢着昂扬的战斗激情。

特别值得一提的行吟诗人是苏尔德罗(Sordello，1200—

1270?)。他是意大利北部曼图亚人，长年出入维罗纳、罗曼诺等地的宫廷，曾漫游法国、西班牙、葡萄牙，同上层封建主过往甚密，深谙意大利的政治生活。他先后用普罗旺斯语作了抒情诗、感兴诗、短歌等四十余首。其中，以感兴诗《悼念白拉卡兹》(Blacatz) 最为闻名。这首诗突破了普罗旺斯诗歌陈旧的题材和因袭的形式，热烈地颂扬普罗旺斯封建主白拉卡兹英勇无畏、慷慨豪爽的品格，叹息他的逝世，使人间的一切美德沦丧，世界重新被卑鄙懦怯之徒所统治。苏尔德罗在诗中列举欧洲许多君主的败行劣迹，予以尖锐、泼辣的抨击，大声疾呼，为了教育这班卑鄙的帝王公卿、贵爵缙绅，应该剖开白拉卡兹的胸膛，让他们都来尝一尝他的高贵的心。这首优秀的政治诗给但丁以深刻的印象，他在《神曲》里塑造了苏尔德罗的形象，把他作为履行“公民职责”的楷模，置于炼狱，充当守护神[①]。

威尼斯行吟诗人巴尔托洛梅奥·佐尔齐 (Bartolomeo Zorzi,? —1290)，在诗歌中以犀利的笔锋，批判热那亚君主卡尔沃的横暴，表达了维护威尼斯独立的精神。

普罗旺斯诗歌在意大利中世纪文学史上占有重要的地位。它所反映的对世俗生活的赞美，对爱情的歌颂，是同视现世生活为罪孽，鼓吹禁欲修行、宗教热诚的教会文学相对立的，这在基督教势力特别强大的意大利，具有积极的意义。同时，在一些意大利诗人的作品中，普罗旺斯传统题材的框框遭到突破，针砭时政，抒发爱国思想的感兴诗异军突起，反映了社会的现实和人民的愿望。普罗旺斯诗歌推动了意大利诗歌的发展。从“西西里诗派”、“温柔的新体诗”，到但丁、彼特拉克，无论是在诗歌的题材、样式方面，还是在格律、语言方面，都受到它的传统的薰陶。但丁在《论俗语》里，对达尼埃尔表示推崇，赞赏他首创的六节诗 (Sestina) 为抒情诗带来了新的艺术形式。在《神曲》里，他又称

---

① 但丁：《神曲》《炼狱》第六、七、八歌。

赞达尼埃尔是“应用俗语的能手，不论是爱情诗歌，或是散文传奇，他都超越别人。”但丁对另一位普罗旺斯诗人波尔奈也作了肯定，并指出他的成就在达尼埃尔之下，因为他的诗作过于简单，流于一般化[①]。

3、**西西里诗派**

早在十一世纪，在诺曼第人统治下，西西里王国已消除了农奴制度。十三世纪下半叶，霍恩斯陶芬家族的腓特烈二世（Federico Ⅱ，1194—1250）任德意志和西西里王国国王。腓特烈二世是第一个近代型的统治者，富有探索精神。他不顾教皇的干涉和封建领主的反对，勇于变革，改良司法、税收制度，发展同地中海国家的贸易，建立了强有力的中央集权的现代国家。他破除教会的清规戒律，规定犹太教、伊斯兰教和基督教在他的领土内享受平等的权利。由于政治上、思想上的对立，罗马教廷把他视为异端和最危险的敌人。强盛的、中央集权的西西里王国是建立在对人民的残酷统治的基础上，但它毕竟符合意大利社会进一步发展的历史需要，具有进步的意义。

腓特烈二世豪爽大方，渴求声誉，热中于不朽的事业。他大力兴办学校、图书馆，招纳外国和意大利的哲学家、学者、律师、医生于宫廷之中，喜欢同诗人、艺术家为伍。十三世纪法国讨伐宗教异端的阿尔比若埃战争发生后，大批普罗旺斯诗人逃亡意大利，其中一部分被迎入他的王宫。他还组织人力翻译、介绍阿拉伯著作，并且亲自著书立说。腓特烈二世的宫廷成为意大利第一个世俗的文化中心。在他的宫廷里形成了“西西里诗派”。

“西西里诗派”的说法始于但丁[②]。但丁在他的著作中不止一次提到腓特烈二世，称赞他“高尚”、“正直”、“令人尊敬”[③]。西

---

① 但丁：《神曲》《炼狱》第二十六歌。

② 但丁：《论俗语》第1卷，第12章，第4节；《神曲》《地狱》第十歌、十三歌。

③ 同上。

西里诗派形成的年代，一般认为，当在 1230 至 1240 年间[④]。这一诗派的诗歌以爱情诗为主，在题材、形式、格律上，都汲取了普罗旺斯抒情诗歌的特点。

西西里诗人对爱情的描写是以封建贵族阶级的观念、趣味为出发点。依据这种观念，骑士以谙熟宫廷礼节和获得贵妇人的垂爱为荣；爱情是对骑士的品德的考验，骑士对于爱慕的贵妇人，应当象臣僚对于封建君主一样，讲求崇敬、献身和忠诚。西西里诗人对爱情的本质进行了探讨。一些抒情诗，夹杂着中世纪神秘主义的色彩，把爱情同上帝联系起来，宣扬这是上帝的赐予，把骑士欣赏贵妇人的美比喻为"享见天主"，"荣获天国的安乐"[⑤]。但大多数诗歌的主题是批判视爱情为超然的神秘之物的观点，宣传爱情是人的自然的、不可缺少的感情，歌颂爱情给人带来"冲动心灵的喜悦"，"诞生无比和谐的三件珍宝：欢乐、思念和希望"[⑥]。

关于西西里诗人的史料，很少留传下来。他们的生平大多不详。腓特烈二世和他的两个儿子恩佐（Enzo，1220 左右—1272）、曼弗雷德（Manfredo，1223—1266）都是西西里诗派的诗人。腓特烈二世熟悉希腊、阿拉伯文化，喜爱意大利、普罗旺斯文学。他用意大利语写的抒情诗留传下来的有四首。《我的可爱的朋友》以对歌的形式，抒写奉命出征的骑士同心爱的女子告别，恋恋不舍的情景；骑士远去他方，但留下了他的心，永远同她在一起。《希望》表达对爱慕的贵妇人的崇拜，赞美爱情赋予诗人以欣悦和希望。

西西里诗派的重要诗人雅科波·达·连蒂尼（Jacopo da Lentini，约卒于 1246 至 1250 年间），是腓特烈二世宫廷的公证人，留传下来的诗篇近四十首。著名的抒情短歌《美妙的开端》、《甜

---

④ 孔蒂尼（Contini）：《关于西西里抒情诗》，1952 年，第 371 页。切基、萨佩尼奥主编八卷本《意大利文学史》，第 1 卷第 301 页。

⑤ 《西西里诗派诗选》，1962 年，第 1 卷，第 52、584、645 页。

⑥ 同上。

蜜的》咏唱贵妇人无可比拟的美，诗人愿用画笔描绘出她的美妙的姿影，印刻在心灵里，表达自己的无限爱恋和崇敬。十四行诗《如果谁未见过》、《我的心中》、《贵妇人》，形容贵妇人的美丽令花儿自惭不如，她的光采使太阳黯然失色，她的美德胜过任何珍宝；描写爱情给诗人带来的悲叹和欢笑，忧伤和喜悦；归根结蒂，爱情是欢乐的源泉，具有陶冶心灵的巨大力量。连蒂尼笔下的贵妇人，既是尘世的女子，但又有天使的神秘色彩。他的诗歌精致、优美，擅于细致地表现大自然的色彩和音响，某些抒情短歌汲取了民间抒情歌谣的特点。连蒂尼首创了十四行诗这一新颖的诗歌形式。

另一名诗人彼尔·德拉·维尼亚（Pier della Vigna，1190？—1249），曾经在彼伦尼亚研究诗学和法律，1220年左右进入西西里宫廷，担任公证人、书记、法官等要职，“掌握了腓特烈的心的两把钥匙”——刑罚和仁慈[①]。他被人诬告阴谋背叛国王，遭到监禁，在狱中愤然自杀。他的抒情诗的特点是宣扬抽象的、不可捉摸的美感和柏拉图式的爱情。他还以腓特烈二世的名义用拉丁语写了许多书信，嘲讽教皇、芳济谷教派和多明我教派，文笔优美，富于哲理。

西西里诗派爱情诗的内容、形式和语言往往显得刻板单调，虚饰浮夸，贵妇人千篇一律地被描绘成金发女子，风度典雅，仿佛圣母式的偶像，缺乏血肉。表现爱情时常常抽象多于激情，理性压倒想象。著名文艺批评家德·桑克蒂斯（Francesco De Sanctis，1817—1883）指出，西西里诗派的致命弱点是“远离真实，远离自然”[②]。

西西里诗派的成就是同民间诗歌分不开的。一些诗人[③]，从民

---

① 但丁：《神曲》《地狱》第十三歌。

② 德·桑克蒂斯：《意大利文学史》，第1卷，第12页。

③ 一些学者把他们列入西西里诗派，另一些学者笼统地称他们是接受民间诗歌影响的“西西里诗人”，也有学者认为他们是“接近西西里诗派的民间诗人”。

间诗歌中撷取题材和样式，借鉴它的手法，并同西西里诗派的艺术技巧相融合，取得了成绩。

贾科米诺·普利埃塞 (Giacomino Pugliese)，生平不详。他的抒情诗中，描写宫廷生活的几首较为平庸，而以富有民歌情调的诗最为著名。《死亡》描叙死神夺走了诗人爱恋的贵妇人，"夺走了欢乐、伴侣和歌声"；诗人满怀悲痛，责问上帝：心上人的甜蜜的笑容、优雅的谈吐、美妙的眼睛、高贵的品德，现在何处？《相思》抒写少女的美丽，表现她和恋人相会时心灵的喜悦和感情的波澜，纯朴感人，是充满激情、生气的民间诗歌同精雕细琢的西西里诗歌的结合。

圭多·德·科隆内 (Guido delle Colonne) 是西西里岛墨西那人，他留传下来的五首抒情短诗以严谨的格律，精美的语言，优雅的修饰和形象的比喻来表达爱情在心灵中产生的不可抑制的、复杂的感情（《欢乐之歌》、《爱情，你长久地引导我》）。另一首抒情短歌成功地刻画了一个热恋中的少女痛苦和嫉妒交织的心情。

利纳多·阿奎那 (Rinaldo D'Aquino，？—1277)，据某些学者考证，是著名神学家托马斯·阿奎那的兄弟。他写有十二首抒情诗和一首十四行诗。抒情短歌《十字军骑士的恋人的哀歌》，叙述十字军渡海远征以后，一名青年女子怨恨情人出征前隐瞒真情，不辞而别，留下她一人日夜饮泣，悲伤万分。她祈祷上帝保佑他平安，但又哀叹上帝无法给她带来幸福。对情人的怀念和责备，渴求爱情和担忧被抛弃的复杂、矛盾的心情，在哀歌里得到了淋漓尽致的倾诉。少女在诗中还诅咒十字军东侵毁灭了她的幸福，是她的痛苦的渊薮。《哀歌》从一个侧面反映出十字军东侵时期人民的生活和思想情绪。

整篇诗歌感情浓烈，富有感染力。它吸收了以乐器伴奏的民间歌谣的特点，节奏鲜明，音韵柔和。语言上也摆脱了民间诗歌粗犷的风格，比较接近现代的意大利语。

西西里诗派虽然缺乏富有鲜明个性的杰出诗人，但它在意大利文学史上起了不容忽视的作用。诚然，它所宣扬的爱情观，主要是封建贵族阶级的观念和空虚的宫廷生活的反映，对于封建统治阶级来说，抒情诗常常只是一种典雅的消遣手段。但在中世纪，正是西西里诗人第一次在世俗的文人文学中把爱情和现世生活放在主要地位，予以热情的讴歌；他们关于爱情本质的探讨，突破禁区，表露了赞美享乐主义、歌颂生活的自由思想。这是对在思想文化领域占统治地位的中世纪道德观念和基督教神学的一次有力冲击，在某种程度上表达了新兴的城市市民的思想意识。

西西里诗派在诗歌领域进行了积极的探索。抒情短歌和十四行诗这两种独特的诗歌形式，正是经过他们的实践，成为新的诗歌样式，后来在文艺复兴时期的诗人但丁、彼特拉克的诗篇里臻于完美，放射出灿烂的光辉。西西里诗派的诗人来自意大利各地，他们努力从俗语中提炼精确、规范化的诗歌语言，讲究格律和修辞。这是在创立统一的意大利文学语言方面所进行的第一次尝试，它的经验为后来的托斯堪纳诗派、"温柔的新体"诗派和文艺复兴抒情诗的创作，提供了有益的借鉴。西西里诗派还把东方文化、普罗旺斯文学带到意大利。这一切，都给意大利文学的发展以积极的推动。

四　城市文学

1、抒情诗歌

1250年，西西里王国国王腓特烈二世逝世。其子曼弗雷德继承王位。1266年，西西里王国同教庭、法国发生争夺权力的战争，曼弗雷德在本尼凡托战役中阵亡。1282年，著名的西西里晚祷起义爆发；随后发生的漫长的战乱，导致西班牙人的入侵和统治。这样，西西里在意大利文化生活中的重要地位丧失了。

与此同时，早在十二世纪初就产生了城市公社的托斯堪纳地

区，商品货币关系迅速发展，市民反对封建统治和教会的斗争十分活跃。在意识形态领域，这一斗争表现为文化教育的世俗化、语言的俗语化和城市文学的出现，城市公社兴办的大学犹如雨后春笋般涌现，打破了教会长期垄断教育的局面，形成了一大批文化发达的城市，如佛罗伦萨、比萨、锡耶那、阿雷佐、卢加等。托斯堪纳取代西西里，成为意大利世俗文化的中心。在这里，城市文学获得丰硕的成果，出现了前所未有的诗歌繁荣。这一繁荣是以"托斯堪纳诗派"为开端和随后达到高峰的"温柔的新体"诗派为标志的。

托斯堪纳位于意大利北部，同法国毗邻，普罗旺斯抒情诗歌很早就在这里广泛流传。托斯堪纳诗派的爱情诗，无论在内容和形式方面，都很自然地继承了普罗旺斯抒情诗歌的特点。如果说普罗旺斯抒情诗的作用——大多数是封建主、骑士、宫廷诗人——抒发骑士对贵妇人的爱慕和崇拜，主要反映了封建贵族的要求和情感，那末，对于托斯堪纳城市公社的市民来说，这种浮华、抽象的爱情诗，脱离他们的现实生活，已经不能表达他们的思想情趣。它的因袭的格式、复杂的韵律和精致的技巧，已成为日益僵化的文字游戏。

波那琼塔·奥尔比恰尼（Bonggiunta Orbicciani，1220左右—1290左右）、基雅罗·达瓦采蒂（Chiaro Davanzati，？—1280）是托斯堪纳诗派最初的诗人。他们的爱情诗明显地打着普罗旺斯诗歌的印记，但他们优美的抒情诗出现在西西里诗歌衰落之际，起到了把意大利诗歌的中心从西西里王宫转移到经济、文化发达的托斯堪纳城市公社的历史作用。这是他们的功绩。

托斯堪纳诗派的主要代表是阿雷佐的圭托内·德尔·维瓦（Guittone del Viva，1235？—1294）。他的父亲是阿雷佐城市公社的司库。他自己青年时代加入代表市民阶级的归尔弗党，过着轻浮的生活。1257年左右，因厌恶无休止的党争，离开阿雷佐，前往佛罗伦萨。1260年，吉伯林党得势，他也遭到放逐，精神受到很

大刺激。1265年左右，圭托内返回阿雷佐，抛弃世俗生活，皈依宗教，加入以和平、善行、庇护弱者、援助贫者相标榜的“圣母骑士修会”(frate gaudente)。

圭托内精通中世纪文化，熟悉古罗马、普罗旺斯文学，才思敏捷。晚年和但丁结识。他的诗作体裁多样，有抒情短歌、十四行诗、书信诗等，早期主要是爱情诗，后期以政治诗、宗教诗居多。

圭托内的爱情诗舍弃传统诗歌抽象、典雅的特点，以爽朗有力的笔触，讴歌爱情的不可抗拒的力量，对人陷入爱情的漩涡而失去主宰，惶乱、窘迫、软弱无能的心理，女子的骄傲，爱情的不公和离别带来的痛苦等等，予以淋漓尽致的描写。他的诗韵律优美，琅琅上口。善于运用反复、对偶、转喻、象征等手法，从吟咏一见钟情的幸福，到悲叹失恋的不幸，一气呵成，转换自如。但诗中也常常把女子描绘为理想的女性的象征，失之于偶像化，或过于追求奇巧的结构和乏味的道德说教，语言上也可见拉丁语、法语的痕迹。

1257至1262年间，即加入“圣母骑士修会”的前夕，圭托内写了许多道德宗教题材的诗歌。他在诗中提出，歌颂爱情并不是诗人的唯一使命。他企图唤起世人的觉悟，意识到尘世欢乐和荣华富贵的虚幻，人的力量的脆弱；他大声疾呼，要人们忍受一切牺牲，遵循善行、贞洁的原则重新寻求人性之本——理性。圭托内的某些诗还歌颂基督、圣母、圣芳济谷和基督教精神，赞美上帝是智慧的化身，劝谕人们寄信仰于来世，从对上帝的事奉中获取欣悦。诗风沉滞、隐晦。

这些诗歌是圭托内的心灵历经坎坷的写照，同时又打上时代的烙印。十三世纪下半叶，随着经济的发展和资本主义生产方式的成长，城市公社内部发生了不小的变化。实力日益雄厚的商人、企业主逐渐排挤了最先掌握公社政权的城市贵族，取得了统治权。圭托内政治上属于代表市民阶级的归尔弗党，但他的家庭同城市

贵族集团有着密切的联系。市民阶级与城市贵族集团的意识，进步与保守的倾向，在他的身上紧密交织着。这些道德、宗教诗歌是表达城市公社中没落的贵族集团留恋旧的公社秩序的迷惘情绪的一曲挽歌，体现圭托内思想上保守的一面。但丁在谈到圭托内的诗歌时，多少予以贬抑，认为世人对他的赞美是出于先入之见，“不看事实，偏信流言”①。但丁的评价看来主要是针对圭托内的道德、宗教诗的。

圭托内最优秀的诗是政治诗。1260年9月，在蒙塔佩蒂战役中，他所属的归尔弗党遭到失败，代表封建势力的吉伯林党大肆杀戮归尔弗党人。诗人挥笔写下《啊，悲伤的时刻》(Ahi lasso, or e stagion de dolor)，以深沉的感情，雄浑的气势，热忱歌颂佛罗伦萨光荣的历史：佛罗伦萨，意大利的明珠，民族的骄傲，它维护和平与正义，给托斯堪纳带来强盛和繁荣，光荣的业绩堪同罗马媲美，“世上处处可闻歌颂高贵的雄狮② 的歌声”；愤怒揭发和控诉封建势力犯下的罪行：他们挑起内讧，把雄狮折磨得遍体鳞伤，气息奄奄；生灵涂炭，百姓蒙受灾难；“正义沦丧，邪恶凯旋”。诗人悲愤地指出，这是“一切热爱正义的人最痛苦的时刻”。这首诗反映出城市公社初期佛罗伦萨的政治斗争，是表达市民阶级反对封建势力，向往自由的情绪的一曲颂歌，体现了圭托内思想上进步的一面。

另一首政治诗《高贵的男爵们》(Magnibaroni) 是写给统治比萨的两个君主乌哥里诺和尼诺的。诗中痛惜比萨这个人世间的表率、最美的少女，已经失去了她的价值、荣誉和美丽。圭托内指出，复兴城市只有两种途径：借助奸诈，城市将再度堕落；依靠善行，比萨则永远复兴。复兴的使命落在比萨儿女的肩上，他们

① 但丁：《论俗语》，第一章第十三节，第二章第六节；《神曲》《天堂》第二十六歌。

② 雄狮系当时佛罗伦萨的城徽。

是救世者，应当善于识别善与恶。这首诗揉合了圭托内的政治诗与道德教谕诗的特点。

托斯堪纳诗派，特别是圭托内的诗歌创作，对意大利文学的贡献在于，它逐步摆脱普罗旺斯诗歌脱离实际的思想内容和刻板、抽象的表现方法，在爱情诗中注进了更多的现实的成分，并扩展了诗歌题材的范围，把意大利城市公社初期的政治、精神生活引进了诗歌领域。艺术上，托斯堪纳诗派纯化诗歌，丰富了诗歌的表现手段和技巧。

（2）温柔的新体诗

"温柔的新体"诗的提法，最早出自但丁①。此后被评论家们沿用。这一诗派的主要代表有圭多·圭尼采利、圭多·卡瓦康蒂等。青年时代的但丁也属于这个诗派。

圭多·圭尼采利（Guido Guinizelli），出生于1230至1240年间。曾在波伦尼亚大学研究和教授法律，当过一个小城市的行政长官，政治上属于吉伯林党。1274年被政敌放逐到蒙塞里切，1276年在那里逝世。他早年的抒情短歌和十四行诗，模仿圭托内和普罗旺斯晚期抒情诗，后来在波伦尼亚城市文化的影响下，致力于创作具有新风格的诗歌。

著名的抒情诗《高尚的心灵》（Al cor gentil）是温柔的新体诗的宣言。全诗灌注了诗人渴望崇高的爱情的强烈情感和理想。诗中热烈赞美他爱恋的女子，加以理想化，说她是美、善的代表，是传达上帝的神圣信息的天使；爱情引导人们顺应天意，获得幸福，升向天国。爱情和宗教观念，恋人和天使，在这里融于一体。这是中世纪诗歌特有的浓厚的神秘色彩的流露。但这只是一方面。圭尼采利设想，他死后将遭到上帝的谴责，责难他只贪恋和赞美尘世的女子，而不歌颂上帝和圣母。因此，他在诗中赋予心爱的女子以纯洁、完美的形象，"肖似天使"；表现她的精神上的美德，纯

① 但丁：《神曲》《炼狱》第二十四歌。

洁的心灵的力量，她就是上界的天使。恋人和天使合二而一，在这里显然又是对爱情和现世生活的巧妙的辩护，是对中世纪神学思想和禁欲主义的回答。这一观念也影响到但丁。但丁在《新生》中就把贝娅德丽齐描绘为从天国下凡显示奇迹的天使。

圭尼采利还进一步跳出中世纪爱情诗仅仅把恋人描绘成供人观赏、崇拜的对象的巢臼，努力从新的角度来阐发爱情的本质，着重于开掘爱情蕴含的崇高内涵。他在诗中写道，爱情和高尚的心灵，这两者是互相依存、不可分离的，犹如“太阳和灿烂的光芒”，彼此辉映，互为存亡。

高尚的心灵是爱情的寝宫，
犹如铁矿永远吸引磁石。

邪恶仿佛“水要扑灭火焰”，扼杀爱情。但爱情犹如“烛台上的明烛”，在心灵里燃烧，荡涤一切卑劣、不纯洁的欲念，征服傲慢，平息忿怒，诱发出诗人心中最美好、最崇高的情感。

关于人的高贵，在西西里诗人连蒂尼、托斯堪纳诗人达瓦采蒂的诗里已经涉及，但圭尼采利予以进一步发展，注进了新的内容。诗中写道，人的高贵不是天生的，不是赠赐的礼物，“不能依靠门第，代代相传”；而傲慢地自称“我是天生的高贵者”的贵人，不过是一潭污泥，纵然太阳时时照耀它，泥潭依然污秽；高贵是个人的品格；只有具备一颗高尚的心灵的人，才配称作高贵，才配享有爱情。

这样，圭尼采利就把爱情的位置从封建主的宫廷，转移到人的高贵的心灵，提出了以品德的优劣决定人的贵贱的新的道德观。在十三世纪托斯堪纳的具体历史条件下，这实际上是新兴的市民阶级对封建主以门第、出身来确定自己的优越地位的传统的挑战，鲜明地表达了这一新的社会力量反对封建等级观念和制度的意识。

圭尼采利的爱情诗在艺术上不落骑士抒情诗的公式化、脱离现实生活的老一套。他把心爱的女子比作“玫瑰”、“百合花”、

“轻风”、“天宇间明丽的星斗”，“浅草茸茸的河堤”和“璀灿的玉石”（《我要歌颂》、《情人的美德》），想象丰富，生动亲切，给人一股爽身扑鼻的清新之感。他的诗韵律和谐，文辞柔美，体现出温柔的新体诗派擅长探索爱情在心灵深处激起的微妙变化的特点（《爱的忧愁》）。但丁早期抒情诗的特色在圭尼采利这些诗篇里已可见端倪。但丁在《新生》、《飨宴》、《论俗语》、《神曲》中不止一次地对圭尼采利的诗歌表示欣赏，称赞说：

你的温柔的诗歌，
只要我们的语言流行着，
我们始终宝贵着你所写下的一字一行。[①]

圭多·卡瓦康蒂（Guido Cavalcanti）是温柔的新体诗派的另一位主要代表。

据史书记载，卡瓦康蒂大约于1280年以前生于佛罗伦萨，是著名的学者。他很早就同比他年轻的但丁认识，结成莫逆之交。一度担任佛罗伦萨城市公社市政委员会成员。1296年，他同代表封建贵族的黑党首领科尔索·多纳蒂发生激烈的争论。1300年6月，卡瓦康蒂遭到放逐，一个月以后被召回，同年在佛罗伦萨逝世。

卡瓦康蒂的第一首十四行诗《爱情的奴仆》具有普罗旺斯诗歌的情调。他的第二首诗作《恋人颂》描写恋人形体的美，可以看出圭尼采利的影响。卡瓦康蒂优秀的抒情诗都从人的直接的、真实的感受出发，着力抒写爱情在诗人心中激起的汹涌翻腾的浪花。他把爱情视为完全尘世的、自然的现象，同时又把它描绘成暴君一样凶狂的、同理性相对立的力量。他细致地描绘人受到爱情的支配，沉浸于甜蜜的悸动和痛苦的相思相交织的特殊情感，抑郁、惶恐和动荡不安的精神状态。他的诗以沉思见长，忧伤和孤独的旋律反复出现，凄清感人。

---

① 但丁：《神曲》《炼狱》，第二十四歌。

另一首短歌《在小树林中》(In boschetto）则以生气盎然的小树林为背景，神态曼妙地描绘出了一个大胆地吐露爱情的牧羊少女的形象，充满诗情画意。

诗人流放期间身患重病，预感到死亡的临近。爱情主题同怀念佛罗伦萨主题的结合，成为这一时期诗歌的特点。在《因为我不再指望》(Perch'i'no spero）这首诗中，卡瓦康蒂请求诗歌在他死后带着他的灵魂，重返佛罗伦萨，不同善良的人们的仇敌相见，而同心爱的女子聚会，向她传达他的深沉的哀伤与甜蜜的叹息。沉郁凄苍的诗句，仿佛被放逐的诗人渐渐远去的回声。

温柔的新体诗派的诗人还有拉波·贾尼（Lapo Gianni)、贾尼·阿尔法尼（Gianni Alfani)、迪诺·弗雷斯科巴第（Dino Frescobaldi）和齐诺·德·西吉布第（Cino de Sighibudli，1275？—1336 或 1337)。齐诺出身于皮斯托亚的贵族家庭，是著名的律师。他在波伦尼亚认识但丁，曾在法国客居。后来加入黑党，1303 年因政治原因被放逐。晚年定居佛罗伦萨，直到逝世。齐诺的诗歌创作以爱情诗为主。他的诗中虽然把热恋的女子描绘成天国的使者，她超越常人的理智，带来使人幸福、道德完美的天意；不过，他的诗歌最成功的地方是细婉有致地描叙恋人的美在诗人内心产生的迂回波荡，大胆暴露爱情的曲折遭遇导致欢乐、幻想、惆怅的心理变化，柔和、轻畅，具有现实主义的因素。

温柔的新体诗是对普罗旺斯、西西里爱情诗歌传统的突破和改造，也是托斯堪纳诗派的发展和提高。它不是以封建主和骑士的道德观念、趣味为基础，也不以歌颂对贵妇人的崇拜、忠诚、献身精神为主题，而是从站在市民阶级营垒里的诗人切身体验的感情出发，予以细致、真切的描绘。但丁在总结意大利抒情诗的发展时指出，温柔的新体诗人遵循这样的原则进行创作：

当爱情激动我的时候，

我根据它在内心发出的指示写下来。[1]

换句话说，就是诗人的“笔紧紧地追随内心的主宰前进”。但丁认为，这是新诗歌同既往的抒情诗的区别[2]。温柔的新体诗人还进而从新的角度阐发爱情的本质、爱情同高贵的关系，表达了新的人生观、道德观。重视人的真实的情感，把内心的感受同哲理的思考结合起来，对世俗生活的兴趣，要求社会平等的意识，凡此种种，一方面表达了新兴的市民阶级朦胧的思想愿望，具有文艺复兴时期以“人”为本的人文主义思想的若干萌芽，另一方面也是中世纪城市文学中现实主义倾向的体现。

温柔的新体诗人不满足于普罗旺斯诗歌浮华的、矫揉造作的手法，渴求诗的、艺术的形象。他们克服因袭的、千篇一律的描写，采用朴实、明晰的诗体，流畅、柔美的语言，富于想象力的构思，探索和剖析人物的内心世界，展示爱情在心灵深处激起的层层波澜，具有“温柔”、清新的诗风。他们通过自己的艺术实践，奠定了抒情短歌、十四行诗的形式，达到了中世纪抒情诗的高峰。当然，温柔的新体诗没有能够超越中世纪这一特定的历史时代的局限，它的诗歌题材仍然十分狭窄，许多诗篇的内容和手法雷同，也没有摆脱中古文学固有的神秘色彩和隐喻、梦境的特征，有些诗还流露出颓丧的情调。但它毕竟开拓了意大利抒情诗歌的新生面，从思想上、艺术上为即将登上舞台的文艺复兴时期的伟大诗人但丁、彼特拉克开辟了道路。

2、叙事作品

（1）纪事散文

在托斯堪纳地区抒情诗歌繁荣的同时，各种体裁的叙事作品也适应市民阶级的需要，得到新的发展。纪事散文就是它的一个丰富的组成部分。

---

① 但丁：《神曲》《炼狱》，第二十四歌。
② 同上。

中古时期的纪事著作完全被纳入神学的轨道。著作家们按照神学史观撰写以至篡改历史。纪事著作都用拉丁语写成，不是按照宗教教义来叙述世界的起源、发展和基督教的作用，便是为教皇、圣徒之辈树碑立传，大唱赞歌。

从十三世纪初起，陆续出现了一批纪事散文，它们试图摆脱中世纪神学史观的藩蓠，表达市民阶级的精神。这一转变过程是缓慢的，它一方面包含了对中世纪史学的继承，另一方面体现了对中世纪史学的批判。

一部分纪事著作是仍然用拉丁语写成的宗教史书，如克雷莫纳的西卡尔多（Sicardo da Cremona）（约1155—1215）的《通史》（Chronica universale，1213）、卢加的托洛梅奥（Tolomeo da Lucca，约1236—1327的《教会史》、菲拉拉的里科巴多（Riccobaldo da Ferrara）的《罗马教宗史》（Historia Pontificum romannorum）。它们承袭了中世纪史书的传统，或记叙上帝“创业”以来教会的业绩，宣传神学，或为各个教皇立传，歌功颂德；这些作品反映出中世纪教会和封建社会的某些特征，又或多或少地起着提供知识的百科辞书的作用。

另一部分用拉丁语写的史籍具有世俗的内容。它们不再以颂扬教会，替教皇、圣徒编写传记为己任，虽然往往也从世界的起源谈起，但总是落脚于他们所处的时代；通过追忆罗马的光荣业绩，提出复兴意大利的要求。萨利姆贝奈（Salimbene，1221—1287）用拉丁语写的《历史纪事》（Chronica），把史料和个人所见所闻结合起来，记叙1212至1287年间意大利的历史发展，对教会、封建贵族制造内战、纷争酿成的祸害，提出批判。巴尔托洛梅奥·迪·奈奥卡斯特洛（Bartolomeo di Neocastro）的《西西里史》（Historia sicula）描写了著名的1282年西西里晚祷起义。

十三世纪下半叶，用俗语写的新的纪事作品，在托斯堪纳地区不断涌现。佚名作者的《比萨编年史》、《卢加编年史》、里科达诺·马利斯皮尼（Ricardo Malispini）的《佛罗伦萨史》（Storia

fiorentina)，叙述了意大利各城市在政治、经济、文化领域的历史发展。这些史籍的作者力求反映政治现实，表达城市公社的要求。特别值得一提的是，马利斯皮尼是归尔弗党的成员，曾积极参加佛罗伦萨的政治斗争，因而遭到政治迫害。他的《佛罗伦萨史》打破旧编年史的框框，第一次把佛罗伦萨放在意大利民族历史的范畴内，从传说中的罗慕洛创建罗马城，直到西西里晚祷起义的历史，都作了广泛的描述。这些纪事作品具有一定的文学价值。在中世纪，甚至直到薄卡丘的时代，“历史”一词同时又包含“故事”的意思。因此，这些著作中不乏诙谐有趣的笑话，生动活泼的情节和描写逼真的人物。也可以看到骑士传奇的某些影响。

另一名佛罗伦萨史学家迪诺·康帕尼(Dino Compagni，1260—1324)，曾经担任丝织行会的领袖，热心参加城市公社政权的建设和治理。他维护佛罗伦萨的独立，反对封建贵族和教皇朋尼法斯八世的干预，1301 年因代表封建贵族和教皇的力量得势，他被迫隐居，直至逝世。康帕尼写过抒情诗，他的纪事作品《当代大事记》(Cronica delle cose occorrenti nei tempi suoi）实际是一部文笔优美的回忆录，从 1280 年写到 1312 年，再现了佛罗伦萨政治斗争最尖锐的年代的面貌。作者还追述佛罗伦萨各个党派、他的政敌和朋友的败行劣迹，予以毫不含糊的抨击。鲜明的倾向性，流畅的文字，丰富的史料，是《当代大事记》具有的价值，也是但丁创作时把它作为参考书的原因。

最优秀的纪事著作是乔万尼·维拉尼（Giovanni Villani，约1274—1348）的《编年史》(Gronica)。维拉尼是佛罗伦萨人，经管商业，常到意大利各地和国外旅行。政治上属于归尔弗党，多次担任佛罗伦萨的行政官、税务委员会成员、司法官员等公职。1231 年被控犯有贿赂罪而免职，后来还坐过牢。1348 年死于佛罗伦萨大瘟疫。

维拉尼熟读古典史学家的著作，从中了解到古代罗马的光荣历史和许多名人的业绩。1300 年，他到罗马参加教皇朋尼法斯八

世主办的“禧年”庆典活动，看到罗马遗迹的宏伟，受到很大触动，决心仿效古典史学家来著述史书。他写道：“罗马正在衰落，我出生的城市正在兴起，因此我力求在这个新的纪年史中尽可能详尽地记述佛罗伦萨的起源、活动和盛事。”

维拉尼在广泛搜集神话、传说、圣经故事、民间传闻、史料、档案的基础上，写成了《编年史》。全书共十二卷，前六卷遵照中世纪史学的传统，写世纪的起源、世界大洪水，直到查理大帝君临意大利。后六卷着重记述当时佛罗伦萨各个领域的现实生活，是全书的精华。叙述的客观性，对城市政治、经济活动的兴趣，丰富的基本统计数字，是《编年史》特别是它的后六卷的特色。关于佛罗伦萨无休止的党争、历史上著名的战役、重要历史人物的生平，维拉尼都力求作客观的、详尽的记载。如关于教皇朋尼法斯八世的小传，既指出他意气骄横，刚愎任性，对政敌极其残酷无情，又认为他聪明睿智，精明练达，非常讲求实际。维拉尼认为，经济是联结诸多社会现象的中枢，因而特别注意当时佛罗伦萨的经济实况。他详尽地叙述佛罗伦萨的人口、工资、学校、学生、工场、医院、教堂、僧侣、银行、税收、官员薪俸、市政开支等方面的情形，列举了大量的统计数字，提供了许多有价值的史料。例如，维拉尼写道，佛罗伦萨当时共有146个面包作坊，按照每天的面包消费量和每人的口粮，可以推算出城市人口至少为九万人。全城共两百多家毛织工场，直接间接以此为生的近三万人。从事汇兑业务的银行八十家，每年铸造四十万佛罗琳金币，等等。

《编年史》突破中世纪宗教神学观，以市民的眼光来观察和撰写历史，反映了这支新生的社会力量重视经济建设和管理的特征。作者重视史料和史实的科学态度，开创了纪事散文领域的新风，给

文艺复兴时期马基雅维利[①]、圭恰尔迪尼[②] 的史学著作产生了影响。《编年史》至今仍然是研究意大利历史和文艺复兴运动形成的历史环境的珍贵的资料，具有很大的认识价值；同时，它对推动意大利语散文的形成，也起了一定的作用。

（2）科学文艺著作与教谕作品

科学文艺著作、教谕作品，是城市文学中流行的又一种体裁。

布鲁奈托·拉丁尼（Brunetto Latini，1220年左右—1293）是这一领域的典范。拉丁尼的父亲是公证人，他自己也长期担任公证人和佛罗伦萨城市公社的行政官员，出使过西班牙。吉伯林党统治佛罗伦萨期间，他流亡法国，编写了《宝库》(Tesoro，1260—1266)。

《宝库》是意大利近代第一部科学文艺著作，具有百科辞书的性质。最初用法语写成，很快译成拉丁语、意大利语，广为流布。全书共三卷。第一卷叙述人类社会的历史，并介绍天文、地理、数学、物理、动物学等自然科学领域的知识。第二卷是哲学，对美德与恶习进行探讨。第三卷是修辞学与政治学。作者写作的意图是向城市公社的市民提供广泛的实用知识，满足他们提高文化、道德水平的需要。这是同中古时期这类作品的区别。例如，《人应该怎样选择生活地区》一节，以形象的比喻，浅近的理论，生动地介绍了选择生活地区时勘察地貌、水文、地质、土壤、环境的重要性以及有关的知识。动物学的章节描叙各种动物的习性、特征、产地，把有关的神话传说同实际知识结合起来。十三世纪下半叶工商业城市迅速发展，重视科学的特点，对中世纪蒙昧主义的批判，在《宝库》中鲜明地流露出来。第三卷包括两方面的内容，第

---

① 尼可洛·马基雅维利（Niccolò Machiavelli，1469—1527），意大利政治家、历史学家、作家。著有《君主论》、《佛罗伦萨史》、《军事艺术》和喜剧《曼陀萝花》等。

② 弗朗齐斯科·圭恰尔迪尼（Francesco Guicciardini，1483—1540），意大利历史学家，著有《意大利史》、《回忆录》、《佛罗伦萨纪事》等。

一部分是批判君主政体，肯定城市公社，着重论述城市行政官的职责、行动准则，提出治理城市的方法。拉丁尼认为，这就是政治学，它是“世界上最高尚的学问、最尊贵的工作”。第二部分阐述人才的培养。拉丁尼强调人要积极投身现实的斗争，追求荣誉，立功建业。他说：“荣誉赋予有胆识者以第二生命；人纵然与世长辞了，但只要他的杰作的名字留传于后世，他便依然活在人间。”这是刚刚登上历史舞台的市民阶级摒弃中世纪的出世主义，重视现实生活，具有远大抱负的思想品格的真实写照，同时也表明，这个阶级从它诞生的第一天起，它的世纪观便渗透了个人主义。一些史料指出，意大利文艺复兴时期的许多人文主义者思想上都受到这部著作的薰陶。但丁尊敬地把拉丁尼称作“老师”、“父亲”，还仿效《宝库》撰写了著名的科学论著《飨宴》。但丁并且说，正是在拉丁尼的教育下，他懂得了人不能在世上虚度一生，而应该借助自己的行动达到永垂不朽[①]。因此，《宝库》被称作“培养政治家的教科书[②]。拉丁尼在《宝库》中广征博引，集古代和中世纪的百科知识之大成。文笔洗炼，夹叙夹议，富于情趣。

拉丁尼用拉丁语写的《小宝库》(Tesoretto)，是一部未完成的长诗，通过描写诗人从西班牙归来，迷途于森林，幻游自然、美德、享乐等王国，阐述哲学、科学领域的广泛知识，探讨爱情、道德和宗教问题。这部作品宣扬骑士爱情观点，采用中古文学惯用的寓意、梦幻手法，但已反映出市民群众的精神特征。拉丁尼还翻译西塞罗的演说辞多篇，著有《修辞学》一书。维拉尼在《编年史》中称赞他是“修辞学大师，无论口材，或是文笔，均堪称上乘。”拉丁尼的著述，对推动意大利艺术散文的发展，作出了贡献。

弗朗齐斯科·达·巴尔贝里诺（Francesco da Barberino,

① 但丁：《神曲》《地狱》，第十五歌。

② 孔蒂尼：《十三世纪诗人》，米兰—那不勒斯，1960年，第2卷，第172页。

1264—1348)，真名弗朗齐斯科·涅利(Francesco Neri)，在波伦尼亚和佛罗伦萨任公证人，因反对教权主义于1304年被放逐。流亡法国期间，认真钻研法国、普罗旺斯文学，1315年返回佛罗伦萨。《妇女的教养》(Del reggimento e costume di donna，1318—1320)，是他写的一部诗与散文间杂的教谕作品。人物以勤劳、才智、贞洁、希望、爱情等抽象概念命名，阐述不同社会地位的妇女（平民、女仆、寡妇、尼姑、公主）在生活的不同阶段（少女、妻子、母亲）应该接受的教育。巴尔贝时诺认为，妇女不应该再关闭于深闺内室，而要摆脱被奴役的生活，走出家门，自由地散步、跳舞、求知、学习。

流亡法国期间写的另一部作品《爱的教诲》(Documenti d'amore，1310—1314)，具有同样的风格，通过以荣誉、正义、谦逊、永恒、爱情等概念命名的人物，提出爱情是诚实、美德之本的观点，妇女应当享有爱情和自由的权利。这两部作品批判基督教禁欲主义，反映了从中世纪向文艺复兴过渡时期社会生活的世俗化。

(3) 市民故事

在意大利中世纪城市文学的发展过程中，最初曾出现一些模仿法国叙事传奇的作品，如以《列那狐传奇》为蓝本的禽兽故事，仿效《玫瑰传奇》的寓意故事。篇幅短小的散文故事，大约从十二世纪发展起来，到十三世纪已成为很流行的一种文学体裁。其中，《古代骑士故事》(Conti d'antichi cavalieri)、《七个智者的故事》(Libro dei sette savi)，是根据民间流传的拉丁故事或印度故事，由佚名作者改编的。《七个智者的故事》包括十四篇故事，叙述国王的贵妃向太子求爱，遭到拒绝，于是怀恨在心，向国王进谗言。国王大怒，欲处死太子，担任太子的老师的七个智者轮流给国王讲述，予以开导，最后太子打破沉默，揭露了事情真相。这些故事基本上是模仿之作，缺乏独特的思想性，但它的一些艺术特点，如围绕中心人物的活动编织各个故事的结构，对人物的外形、内

心活动和生活场面的描写，为近代意大利的形成提供了借鉴。

《古代故事百篇》(Novellino，或 Le cento novelle antiche) 是散文故事中最优秀的作品，也是意大利中世纪城市文学中的一部重要作品。它的作者已无法查考，某些评论家曾推测它出自拉丁尼或巴尔贝里诺之手，但没有得到证实。从书中描写的人物、事件判断，成书的年代在 1281 年至 1300 年间，最初由佛罗伦萨一名粗通文墨的人士在十三世纪末搜集、定稿，后来经著名语言学家本波(Bembo)的秘书卡尔洛·瓜台鲁齐(Carlo Gualteruzzi)在 1525 年加以整理，从中精选一百篇，编成现在流行的版本。

这些故事或取自古代传说、圣经故事，或以民间趣闻轶事、法国骑士传奇、东方故事为素材，但在民间流传过程中，为着适应市民的趣味，经过不断的加工和再创作，已经具有强烈的现实性。卷首的"引子"写道，这一百篇故事都贯串着一个主要的内容，即描写"优雅的、模范的谈吐、礼仪、品德、豪爽和爱情"，歌颂美德，嘲讽恶习。这就开宗明义地点出了这部作品的宗旨是表达市民阶级的思想情趣。毫不奇怪，市民的机智、聪明，在这些故事中作为主要的美德得以热情的歌颂。

《希腊智者》写被希腊国王投入牢狱的智者，他先应国王的要求，识别出一匹进贡的西班牙名马是用毛驴的奶汁喂养长大的驽马，继又指出国王最珍贵的珠宝内潜伏着蠹虫，最后断言国王是面包师的私生子。国王大惊，忙问智者何以掌握这种种秘密，智者一一作答，国王自惭勿如，下令把他释放。飞扬跋扈、骄尊虚荣的国王，受到无情的嘲弄，狼狈不堪；遭受迫害的平民，依靠自己的聪明才智，击败了庸儒无能的统治者，扬眉吐气，鲜明地体现出市民文学反封建的倾向性。

《萨拉丁诺筹款》写苏丹萨拉丁诺想向一名犹太商人借钱，故意刁难，问他世上三大宗教中，哪一种教最好。犹太人灵机一动，讲述了三个戒指的故事，击破了苏丹的诡计。故事赞美市民的智慧，肯定"异教"同占统治地位的基督教享有平等的地位，这正

是崛起的市民阶级的政治愿望和思想感情在文学上的反映。薄伽丘采用这个情节，予以加工，写成著名的三个戒指的故事①；嗣后，德国作家莱辛又据此写成诗剧《智者纳旦》，使之不胫而走，成为广泛流布的脍炙人口的故事。

有些故事写农民、民间艺人、文人的趣事，颂扬劳动人民纯朴、善良的品德和机灵、狡黠的本领，反映出城市文学同农民的联系。对下层人民身上的某些恶习，故事作者以友善的态度进行讽刺，显得比较温和。《占星学家》嘲笑脱离实际、沉溺于占星术的学究。《水仙花》写一个自我陶醉的美少年，爱上自己在水中的倒影，结果溺水而死，变成一株水仙花，揶揄傲慢浮薄、孤芳自赏的恶习。

《智者和亚历山大·马其顿》、《科拉多王》赞赏宽容、博爱、慷慨豪爽的美德。一部分故事歌颂西西里国王腓特烈二世开明、豁达的品性。故事创作者在这些人物身上寄托了自己的道德理想，同时也表现出力量弱小的市民对所谓开明君主所抱的幻想。也有些故事攻击妇女似水性杨花，放荡无耻，或者宣传迷信观念，或者制造庸俗的笑料，具有消极的作用。

《古代故事百篇》立足于现实，描写了从帝王、臣僚、僧侣、法官到商人、农民、手工业者、艺人、学者等形形色色的人物，把十三世纪意大利社会生活的广阔画面，形象地展现在读者面前。这些故事篇幅短小，最短者不足十行，最长不过两页，情节凝练集中，进展迅速，语言简洁生动，描叙朴实自然，故事引人入胜。这些特点显然同它们长期在民间流传有关。《古代故事百篇》为文艺复兴时期意大利文学的重要体裁——短篇故事的发展，奠定了基础，是薄伽丘的杰作《十日谈》的先声。

（4）《马可·波罗游记》

意大利中世纪城市文学中具有世界意义的作品，是《马可·

---

① 薄伽丘：《十日谈》，第一天，第三个故事。

波罗游记》。

马可·波罗（Marco Polo，1254—1324），出生在威尼斯。父亲尼可罗、叔父马太奥都是同东方做买卖的商人，1260年曾长途旅行，到达土耳其、波斯和中国，历时近十年，受到元朝皇帝忽必烈的接见。1271年，马可·波罗跟随父亲、叔父前来东方，用四年时间跋山涉水，经过两河流域、土耳其、伊朗，翻越帕米尔高原，来到中国。他很受忽必烈的赏识，先后在元朝做了许多年的官，遍游山西、陕西、四川、云南、山东、江苏、浙江、福建等地，历时近十八年，其间曾几度出使，到过印度支那、印度、缅甸、波斯、苏门答腊。1295年，马可·波罗返回威尼斯。1298年，威尼斯同热那亚发生海事战争，他在库尔佐加战役中被俘，被囚于热那亚监狱。同狱的难友是一个名叫鲁思蒂谦诺（Risticiano）的比萨人。鲁思蒂谦诺是个作家，又名鲁思蒂凯洛（Rustchello），曾在法国居住，精通骑士文学，用法语写过许多传奇，其中骑士传奇集《梅里亚杜斯》（Meliadus，约1270）在意大利广为流传，影响很大。马可·波罗在狱中向他口述在中国和亚洲国家的经历和见闻，由鲁思蒂谦诺用法语笔录下来，这就是《马可·波罗游记》。

《马可·波罗游记》的原稿已经散失，各种文字的版本辗转传抄，讹误很多。1559年，著名学者贾·巴蒂斯塔·拉穆西奥（Gian Battista Ramusio）参照五种文字的版本，予以缜密的校勘，核定了日后流传的意大利语版本。全书分为四部分。第一部分写马可·波罗随父亲、叔父来华途中的见闻。第二部分主要记叙北京、西安、开封、南京、镇江、扬州、苏州、杭州、福州、泉州等重要都市的情况。第三部分叙述作者游历的东方各国。第四部分记载蒙古诸汗国和俄罗斯的情形。随着中心人物游历的足迹，一幅幅陌生、奇异的东方世界的图画，纷呈在读者的面前。作者的兴趣十分广泛，大凡他旅行和生活过的国家和地区，从气候、地理、生物、文化、医药、宗教，到居民的体质、性格、嗜好、风土人情、

婚丧礼仪、宫廷生活、奇闻轶事，都在他的视野之内，力求给以形象的表述。这种叙述毫不刻板、枯燥，而是独具匠心，富于情趣。对中国京城、苏州、杭州等都市和成吉思汗宫殿的描写，既详尽、具体地记述它们的概貌、特征、格局，直至面积、比例，具有科学著作的准确性，至今仍不失其参考的价值，又善于以清新、活泼的文词，勾画出它们的轩昂华丽、灿烂眩目的色彩，唤起读者的惊奇，令人神往。巨大的真实性中蕴含着不可思议的美妙，叙事诗般的宏伟同传奇般的魅力，巧妙地结合起来，成为贯串全书的特色。

马可·波罗是早已成为海上强国，并同东方有着贸易关系的威尼斯的商人，因此他的旅行并不以涉猎异国情调为目的，而是对中国的政治、经济、社会的现实情况表示特别的关注。他对中国的物产状况，贸易往来，商人的数目和财富，丝绸、香料的生产，煤炭、石油、石棉的应用，货币的制造和流通，税收制度，农业耕作，元朝的政治军事组织，等等，都加以细心观察，详细介绍。在《游记》中，元朝鼎盛时期中国的社会生活，得到了极为广泛、生动的反映，同时，十三世纪末意大利商人阶层渴求知识和认识外部世界的热情，积极探索的精神，也充分地体现了出来。

《游记》无论记述见闻，或者抒发感想，都避免浮华夸张，力求客观、朴实。因此，这不仅是一部具有很大科学、历史价值的作品，而且是真切有趣的、现实主义的文艺作品。

《马可·波罗游记》是欧洲第一部介绍中国和东方世界的名著，出版后哄动欧洲社会，很快被译成各种文字。它揭开了奇异的东方世界之迹，在欧洲人的眼前展现了多姿多彩、令人惊羡的中国文明，激起航海家、旅行者、传教士对东方的向往，促进了东西方之间经济、文化交流。意大利热那亚人哥伦布因阅读这部作品而受到鼓舞，决心周游东方世界，在航行中不期到了美洲，从而导致新大陆和新海路的发现。《游记》在意大利中世纪文学史上也占有重要的地位。评论家把它称作“我国十三世纪最宏传的作

品"[1]，马可·波罗作为它的主人公，"足堪同但丁笔下的俄底修斯[2] 相媲美。"[3]

1978年初稿于北京

1980年春修改、定稿于意大利

① 莫米利亚诺（Momigliano）：《意大利文学史》，第16页。

② 但丁在《神曲》《地狱》中热情洋溢地描写荷马史诗中的英雄俄底修斯为了追求知识，不惜抛弃家庭，历经千难万险，扬帆于天涯海角的英勇行为。

③ 莫米利亚诺：《意大利文学史》，第16页。

《马可·波罗游记》的笔录者
鲁思蒂谦诺

一部优秀的作品，可以传遍世界。1298 年，在意大利热那亚一座监狱里，《马可·波罗游记）问世了。这部游记，以巨大的艺术魅力，向意大利人和欧洲人描绘了古老的中国文明和奇异的东方世界，轰动了西方。六百多年来，《游记》广为传播，成为世界上最吸引人的作品之一，马可·波罗的名字也作为中意两国人民的友好象征而载入史册。

当读者阅读这部脍炙人口的作品时，可曾想到，它曾包含了另一位意大利人的辛勤劳动？他就是《马可·波罗游记》的笔录者鲁思蒂谦诺。

鲁思蒂谦诺的名字，对于今天的许多读者几乎是陌生的。其实，他在世时就是一个颇有名气的文人了。

鲁思蒂谦诺（Rusticiano），又叫鲁思蒂凯洛（Rustichello），意大利比萨人，生活在 13 世纪，生卒年不详。比萨是个历史悠久的文明古城，位于意大利中部大平原，土地肥沃，气候温和；它的地位位置很重要，濒临利古里海，联结意大利南北通道，同法国和同地中海地区都有密切的交往，是当时东西方贸易的枢纽之一。

鲁思蒂谦诺从小就受到比萨文化传统的薰陶，并且对外部世界有着浓厚的兴趣。起先，他在比萨学习法语，因为法语是当时地中海地区交往时广泛使用的语言，很受当地知识阶层的重视。后来，鲁思蒂谦诺前往法国深造，专门研究法国骑士文学。由于他广学博识，富有教养，所以人们都尊敬地称他“鲁思蒂谦诺老师”。

十三世界是欧洲骑士文学繁荣的时代，尤以法国最为兴盛，是骑士传奇的中心。鲁思蒂谦诺到法国后，很快熟读法国骑士文学的经典。我们知道，当时的骑士传奇按题材大致可以分为三个系统，古代系统和拜占廷系统是分别依据古希腊、罗马文学作品和拜占庭流传的古希腊晚期故事而改写成的；最典型、最有影响的骑士传奇是不列颠系统。不列颠系统的传奇中贯串着一个中心人物，即不列颠国王亚瑟，它们通常以亚瑟的骑士围聚在圆桌周围叙述故事的形式展开，所以又称“亚瑟王的故事”或“圆桌骑士的故事”。不列颠系统中最重要的作品是产生于12世纪的《特利斯坦与绮瑟》，它描写特利斯坦与绮瑟这一对青年男女因误饮药酒，真挚相爱，最后被绮瑟的丈夫国王马克迫害致死的遭遇。鲁思蒂谦诺非常喜欢《特利斯坦与骑瑟》，但这部作品在十三世纪没有完整地传留下来，他便对法国十二世纪两位骑士作者具卢勒和汤姆遗留下来的《特利斯坦与绮瑟》的残篇进行了深入、潜心的研究，又攻读了法国另一位十二世纪诗人克雷蒂安·德·特洛阿写的骑士传奇《朗斯洛或坐囚车的骑士》(约1165年)、《培斯华或圣杯传奇》(约1180年)，仔细揣摩这些骑士文学经典作品的构思主题、编织情节、描写技巧方面的特点。在这基础上，鲁思蒂谦诺于1270年用法语写成了一部骑士传奇集《梅里亚杜斯》(Meliadus)。

鲁思蒂谦诺的这部作品中有一个贯串的人物，梅里亚杜斯，他是特利斯坦的父亲，武艺高强，英勇过人，在比武场上所向无敌，在征战中又是攻城略地的英雄，总能凭借惊人的果敢和才智，战胜艰难险阻，建立各种业绩。所以这部骑士传奇集取名《梅里亚杜斯》。鲁思蒂谦诺塑造了一个刚毅无畏、倔强忠直的典型的骑士形象，体现了封建统治阶级理想中的骑士精神。但作品中反映出来的对现世生活的兴趣和追求，对人的才能和智慧的歌颂，又是同中世纪基督教所宣扬的禁欲主义、来世思想和蒙昧主义相背逆的。在《梅里亚杜斯》中，鲁思蒂谦诺还描写了人们熟悉的不列

颠系统传奇中的其他人物，如特利斯坦、亚瑟、加尔瓦诺等。

《梅里亚杜斯》很快传入意大利，在各城邦君主、贵族的宫廷里以及骑士传奇读者中广为流传，受到热烈欢迎。据说，当时常常有鬻歌诗人在街头、广场说唱这个骑士故事，一些城市还出现了以梅里亚杜斯的事迹为题材的雕塑艺术品。

在十三世纪意大利文学史上，《梅里亚杜斯》具有一定的价值。首先，它是意大利人当时写作的一部最有影响的骑士传奇，是意大利骑士文学的经典作品之一。其次，法国骑士传奇主要借助文学作品进入意大利，文学史家们一致认为，《梅里亚杜斯》是法国骑士传奇特别是不列颠系统的骑士故事藉以传布到意大利的主要文学作品之一。不妨回忆一下法国骑士传奇对意大利文艺复兴文学产生的影响。但丁的第一部抒情诗集《新生》（1283—1292）就同普洛旺斯诗歌和法国骑士传奇有着一定的渊源。但丁在他的伟大史诗《神曲》中曾提到不列颠系统骑士传奇中的人物特利斯坦、朗斯洛，描写他们的恋爱故事在意大利不胫而走，在青年男女心中点燃起爱情火焰的情景[①]。文艺复兴时期另外两位著名诗人博亚多、阿利奥斯托在他们写的传奇叙事长诗《热恋的罗兰》（1494）、《疯狂的罗兰》（1516—1532）中，也吸取了法国骑士传奇的因素。在意大利文艺复兴文学中发现的法国骑士传奇的上述影响，应该说是直接地或间接地同鲁思蒂谦诺的《梅里亚杜斯》有关系的。

后来，鲁思蒂谦诺返回意大利。13世纪末叶，威尼斯和热那亚这两座海上城市交战。1298年，鲁思蒂谦诺参加威尼斯的舰队，在库尔佐加海战中被俘，身陷囹圄。适巧马可·波罗也在同一战役中被俘，囚于热那亚监狱，成为鲁思蒂谦诺的难友。据另一说，鲁思蒂谦诺入狱的时间要比马可·波罗早数年，系在梅洛里亚战

① 但丁：《神曲》《地狱》篇，第五歌。

役中被俘。[①]

在狱中，马可·波罗向鲁思蒂谦诺口述他在中国和东方的见闻，鲁思蒂谦诺用法语记录下来。一部举世闻名的《马可·波罗游记》或称《东方见闻录》就此诞生了。

文学史学家认为，鲁思蒂谦诺在笔录《马可·波罗游记》时，态度严谨、忠实，《游记》的文字流畅自然，不尚浮华夸张，体现了历史的真实和马可·波罗口述的特点。

不过，鲁思蒂谦诺也并非仅仅扮演了一个纤毫不失地、机械地笔录马可·波罗口述的角色。除去作了有限的文字修饰、润色以外，《游记》的某些地方也反映出文学家鲁思蒂谦诺的个性与风格。

关于这个饶有兴趣的问题，意大利著名学者赛尔焦·索尔米提出了这样两点看法。第一，他认为，《游记》以《引子》（中译本译作《序》）开局，而在《引子》的开头，作者又邀请“皇帝、国王、公爵，侯爵、伯爵和骑士们，以及其他各界的人们”都来读一读这部游记，以便能够睨见“亚美尼亚、波斯、鞑靼、印度和许多其他地域的人民的伟大而不可思议的奇观，千殊万美的奇异”[②]。这样的开局结构，这样的笔法，与其说是威尼斯商人马可·波罗的叙述，毋宁说明显地流露出鲁思蒂谦诺所擅长写作的骑士传奇的传统风格。

第二，《游记》中有关战斗场面的某些精采叙述，有声有色，气势非凡，也可以见出描写骑士征战的能手鲁思蒂谦诺的手笔。[③]

也有的专家认为，《游记》的最后一部分，准确点儿说，从第201章开始，以事实为依据的、具体的叙述，明显地减少了，传奇

---

① 德乐·圭拉：《鲁思蒂谦诺》，比萨，1955年。

② 按意大利文版《马可·波罗游记》（1954年都灵）译出，与中译本略有出入。

③ 赛尔焦·索尔米：《〈马可·波罗游记〉序》，1944，都灵。

的、浪漫的色彩、讲究文辞的倾向，却加强了。骑士传奇作家鲁思蒂谦诺又在这里显示了自己的作用①。

这些论点，自然还有待于我们深入一步去研究、验证。然而，我们可以肯定地说，单就笔录马可·波罗的口述，使之成书，广为流传，并且名扬世界这一点而言，鲁思蒂谦诺的贡献也是值得后人铭记的。

---

① 利卡多·马萨诺：《马可·波罗》，载《意大利文学大辞典》，巴厘，1962。此处系指意文版《马可·波罗游记》，全书共235章。

理解新时代巨人的思想与创作的钥匙——论但丁的政治观

但丁·阿里盖利是欧洲文艺复兴运动的伟大先驱。

但丁的一生是同他的时代息息相关的。他生活的时代，是一个黑暗和光明，痛苦和希望交织的时代。陈旧的中世纪急速衰败了，现代世界的帷幕渐渐揭开了。这个时代“需要巨人而且产生了巨人”[①]。但丁就是这个时代的巨人中的第一人。他不只是一位在思维能力、多才多艺和学识渊博方面的巨人，而且，作为文艺复兴运动的先驱，他从来不是书斋里的学者，他始终不渝地“处在时代运动中，在实际斗争中生活着和活动着”。[②] 他迎着历史的风暴，站在勃然崛起的新兴市民阶级一边，用舌和剑，进行着反对封建贵族阶级的政治斗争。同时，他又用他的笔，以宏富的历史画卷和奇伟的艺术力量，描绘出了新旧交替时期的现实生活和政治斗争。他的诗篇和著作，充溢着丰富的社会内容和强烈的政治倾向。

因此，对于象但丁这样一位始终处于时代运动之中的自由战士，对于这样一位“有强烈倾向的诗人”[③]，在某种程度上可以说，正确地理解他的政治观，就成了正确地理解他的思想和创作的钥匙。

---

① 《马克思恩格斯选集》，人民出版社，1972年版，第3卷，第445页，446页。
② 同上。
③ 同上，第4卷，第454页。

但丁的《帝制论》，是一部比较系统、充分地阐发他的政治观的著作；同时，在《神曲》里，他的政治观也有着形象的、深刻的表述。

《帝制论》对于我国读者是比较陌生的。关于《帝制论》的成书年代，传留下来的史料没有确切的记载，历来众说纷纭，各执一词。一些学者推断，它构思于但丁参加佛罗伦萨政治活动期间，而执笔撰写则在诗人一三〇二年开始的流放生活的初期。另一部分学者认为，它著于但丁崇敬的神圣罗马帝国皇帝亨利七世加冕之后，逝世之前，约一三一〇至一三一三年间。也有的专家论证，它是但丁的生平最后几年完成的。[①]

从目前掌握的材料来看，可以认为，第二种意见比较可信。但丁《神曲》的写作始于一三〇七年左右，其《地狱》、《炼狱》两部大约完成于一三一三年前后。由此可见，《帝制论》撰写的时间，大体上正是《地狱》、《炼狱》接近尾声的年代。

《帝制论》和《神曲》的《地狱》、《炼狱》，都作于这一期间，绝不是偶然的巧合。

十三世纪下半叶至十四世纪初，意大利社会经历了深刻的变化。"现代世界的曙光在那里升起"[②]，资本主义生产关系的最初萌芽在意大利的一些城市首先出现；手工业、商业、金融、海运迅速发展，十分活跃。诞生了新兴的市民阶级和一批城市共和国。意

---

① 参见巴尔比：《但丁全集》序，佛罗伦萨，桑松出版社，1965年，第25页。博斯科：《但丁，生平与创作》，罗马，埃里出版社，1966年，第89—90页。彼特隆尼：《文学意大利》，米兰，帕隆波出版社，1973年，第55—56页。马佐里：《但丁：生平、思想与作品》，米兰，科学院出版社，1979年，第76页。切基、萨佩尼奥主编：《意大利文学史》，米兰，加藏蒂出版社，1979年，第2卷，第57—58页。

② 《马克思恩格斯全集》，第25卷，第24页。

大利成为欧洲第一个资本主义民族。在这历史大变革的时代，各种社会阶级矛盾错综复杂，新与旧的激烈斗争不仅表现在经济上，而且反映在政治和思想文化领域。当时，意大利名义上隶属神圣罗马帝国，但帝国的皇帝通常从德意志诸候中产生，仅仅在名义上行使对意大利的统治。意大利实际上陷于政治分裂状态，没有中央政权，“帝国的花园荒芜了”；这就为教会势力的扩张打开了方便之门。教皇利用帝位空虚的机会，竭力干涉世俗政治，图谋攫取国家权力。意大利领土上城邦林立，名曰自治，实为割据；城邦之间争斗激烈，战乱频仍。城邦内部，新兴市民阶级同封建贵族、教会力量的斗争也异常尖锐。

但丁的故乡佛罗伦萨当时是一个经济发达、文化繁荣的城市，是意大利北部和欧洲的工商业和金融中心，也是国内各种政治力量特别是新兴市民阶级同封建贵族较量的舞台。但丁青年时代就以巨大的热忱和毅力，参加代表市民阶级的归尔弗党，从事政治斗争。他曾当选行政长官，为佛罗伦萨共和政权的建设事业倾洒赤诚的心血。他不顾教皇朋尼法斯八世的种种威胁，坚决反对教皇干涉内政。一三〇二年，代表教会的黑党得势，以反对教皇和所谓贪污的罪名，判处但丁终身流放。

常年漂泊无定的流放生涯，使但丁广泛接触到意大利动乱的现实和人民大众的生活，开阔了他的视野和胸襟，他亲眼见到了教权侵入政权，封建主暴虐无能，国家分裂，城邦内讧，生灵涂炭的触目惊心的情景。

鸣呼，奴隶的意大利，
痛苦的温床，
你是暴风雨中失去舵手的孤舟，
你不复是各省的主妇，

却沉沦为娼妓！①

这几行浸透了血和泪的诗句正是为祖国的命运忧心如焚的诗人吟唱出的一曲悲歌。

诗人的身世际遇和政治阅历，使他强烈地感受到社会脉搏的跳动，体验到人民心头的期望与憧憬。他瞻前顾后，感慨万千，于是，毅然在艰辛的流放生活中，在创作卷帙浩繁的《神曲》的同时，挥笔写下了《帝制论》。

为了有益于在邪恶中生活的尘世，
你返回人间后
要写下你看见的情景。②

这是但丁借贝娅特丽丝之口，表达他创作《神曲》的目的。“为了有益于在邪恶中生活的尘世”，岂不也正是诗人同时撰著《帝制论》的宗旨么？事实上，《帝制论》和《神曲》，既是激烈动荡的现实生活和但丁痛苦辛酸的个人遭遇熔铸而成的作品，又是诗人对现实的社会政治斗争中的重大问题进行苦苦求索，为了给意大利人民指出医治国家动乱的办法和政治上的复兴之路而作的努力。

二

但丁在《帝制论》里，从理论上对他的政治主张作了正面的论述。在《神曲》这部采用中古梦幻文学形式的长诗里，诗人或直抒胸臆，或诉诸隐喻，把他的政治思想渗透在他的各篇诗章中。

---

① 《神曲·炼狱》，第6歌。
② 《神曲·炼狱》，第32歌。

这两部作品互相补充，构成了但丁完整的政治观；它们彼此呼应，表达出诗人热切的、进步的政治理想。

按照当时知识界撰写理论著作的习惯，《帝制论》用拉丁语写成。全书共三卷，四十二章。第一卷论述君主政权即帝国的使命和性质；第二卷论证罗马人民是帝国的最高尚的人民；第三卷阐明世俗政权同教会的关系。

同但丁的另一部学术著作《飨宴》比较，《帝制论》的篇幅精当，内容凝炼。为了阐述和论证自己的观点，但丁既借用中世纪经院哲学的推理方法，又旁搜博采，从历史事件和哲学、宗教、政治学、文学经典作品中撷取材料，作为立论的依据。

在《帝制论》第一章里，但丁从探讨人类社会的最终目的入手，把它作为阐发自己的政治观的基点。他认为，一旦明确了什么是人类社会的最终目的，君主政权的必要性及其性质问题便迎刃而解。还在《飨宴》(1304—1307）里，但丁就表露了这样的观点：帝国的存在是必要的，因为人类社会的唯一目的是追求幸福生活。[①]《帝制论》对这一思想作了进一步的、系统的阐述。

但丁指出，人生的目的在于“获取幸福”，在于充分发挥自己的“全部潜在的才能”。为此，人应当借助道德与理性的力量，诉诸不间断的智力的和实践的积极活动，不断获取新的知识，使自我不断完善。比人低级的动物和比人高级的天使，都被排斥在这种活动范畴之外，因为前者缺乏智能，后者无此需要。

但丁又指出，单凭个人和个别的集体（家庭、城市)，人将无法获得幸福，也难以充分发挥自己全部潜在的才能；必须依靠人与人之间的团结，和衷共济，也就是说，必须依靠人类这个整体。这就需要消除动乱，建立一个和平的、融洽的环境。但丁由此断言：人最可宝贵的幸福，归根结蒂，“不是财富，不是欢乐，不是荣誉，不是健康，也不是力量和美，而是和平”。唯有“普遍的和

① 《飨宴》，第4卷，第4章。

平，方是人能够享受的至高无上的幸福。”

然而在现实生活中，普遍的和平不断遭到破坏，世人的幸福无法得到保障，那又是什么缘故呢？但丁运用缜密的逻辑推理，一环紧扣一环，步步深入，在这里作了细致的探索。在他看来，根源在于贪欲。对于在阶级社会的土壤上滋生的卑劣的贪欲，历来的文学家多曾予以抨击。不过，但丁是从他的道德—政治思想出发，把贪欲作为实现人类社会的最终目的的障碍而加以鞭挞的。他在《帝制论》里慷慨陈词，历数贪欲的罪状，谴责它“蔑视人的本性”，“腐蚀理智”，“诱使人的思想背离正直的道路”，导致人与人之间的忌恨，社会的分裂，国与国之间的战争，因而它是实现和平、幸福与正义的“根本阻碍”。

贪欲系罪恶之源，这是但丁在《帝制论》和《神曲》里反复加以论述的重要思想。不妨读一下《视曲》序幕即《地狱》第一歌的开场：诗人迷途于黑暗的森林，后来走到一座洒满阳光的小山脚下，惊魂稍定，突然又被三只凶恶的斑斓猛兽围困，阻挡了光明的去路；其中最为张牙舞爪的，是一头“使许多人受了灾害”的母狼；它正是贪欲的象征，它迫使诗人退往象征人生的罪恶与过失的黑暗森林。

也不妨回忆一下诗人在《神曲》里愤怒斥责贪欲的著名诗句：

> 贪欲熄灭了我们每个人
> 为善的热忱。①
> 贪欲啊，你使人沉沦得
> 那么深，没有一个人有力量
> 抬起头来，不再耽迷于
> 你的浊浪里。②

① 《神曲·炼狱》，第19歌。
② 《神曲·天堂》，第27歌。

那末，怎样才能消除贪欲这万恶之源呢？在但丁心目中，唯一的办法是依靠统一的国家和集权的君主即皇帝。他为此论证说，大凡个人要谋取幸福，就必须由他的理智来支配在他身上发生作用的其他诸因素；当众多的个体追逐同一目标时，则必须选择其中的某一个体，来统率和驾驭其他诸个体，以避免紊乱和毁灭。在一个家庭里，则须立家长来治理家庭，领导其他成员。对于一个城市，一个国家，情况亦然。"必须由一个君主来领导和治理"。皇帝掌握一切，是一国之主，群龙之首，享有最高权力；同时，他是"唯一能够最有力地抑制"世人贪欲的最高权威。只有"在皇帝的领导下，世人才都将具备善良的德行"，国家将获得"最稳定的和平"。否则，"不只人们无法达到至善的目的，而且国家也将分崩离析。"因此，按照但丁的观点，皇帝不是一般概念上的统治者，而是能够锄恶安良，救济世乱，保障人们有秩序地、团结地生活的领袖。

需要着重指出，但丁遵循人类社会的最终目的是追求幸福生活的思想，针对他目睹的昏庸残暴的统治者蹂躏人民、践踏法纪的现实，在《帝制论》里果敢地提出："法律和政府为了人民，而不是人民为了法律和政府"，君主的使命是解释和执行法律，严格按法度办事。他强调，"市民不是为行政长官效力，人民不是为君主效力，而是相反，行政长官为市民效力，君主为人民效力。"因此，"君主毋庸置疑地是所有人的奴仆。"他把这一非同寻常的主张视为帝国和皇帝必须奉行的一条重要原则。

但丁还列举不少《圣经》典故，来证明和平是幸福与欢乐之源，世俗的、统一的君主国家即帝国，是上帝认可的统治形式。

这样，但丁从阐述人类社会的最终目的在于获取幸福这一前提出发，得出结论：帝国不仅是必要的，而且是合情合理的。

不难看出，但丁政治主张的落脚点是现实，着眼点是人。这一政治主张的内涵，即消除分裂与动乱，抑制贪欲，实现和平，表现了但丁对世俗生活的重视和勇于进取的生活态度，寄托着诗人

恫瘝在抱，给社会的弊病以疗救，建立新的生活的宏伟理想。但丁要求充分发挥人的全部潜在的才能，提倡“法律和政府为了人民”，君主是所有的人的奴仆，体现了对人的才智与价值的坚定信念，对人权的充分肯定。在这里，人处于中心的位置；人类社会的幸福成为国家与统治者一切活动的起点与归宿。但丁提出的这些原则，虽然在当时的历史条件下是不可能付诸实现的，但仍然有着积极的意义，是难能可贵的。这说明诗人尽管飘泊无依，寄人篱下，饱尝着“别人家的面包是多少含着苦味，别人家的楼梯是多么升降艰难”[①] 的流亡生活的辛酸，但他一刻也没有忘记人民，他要作人民的代言人，反映人民的痛苦，表达伟大历史转折时期人民的思想感情和愿望。他的政治观洋溢着热爱人民的赤诚。

但丁的政治观，冲破了中世纪神学劝诫世人摈弃现实生活，否定一切积极向上的行为，容忍苦难，听天由命的清规戒律，表达了新兴市民阶级号召人们把目光从来世转向现在，投入变革现实的政治斗争的积极要求。在但丁的政治观里，我们见到了新时代的以人为本的新思想的熠熠闪光。这正体现了但丁作为“新时代的最初一位诗人”[②] 的特征。

应当指出，但丁把拯救陷于危难中的意大利的希望寄托在皇帝身上，这是一种不切实际的幻想。诚然，但丁心目中的皇帝并不是封建暴君。对于暴君，他历来是激烈抨击的。我们记得，在《神曲》里，他对那不勒斯和西西里王国的国王查理一世以及法国国王腓力四世的罪行是痛加鞭挞的。[③] 他曾义愤填膺地谴责，意大利全国没有一块干净的土地，“意大利所有的城市，到处充斥着暴君。”[④] 他赞美的皇帝，是指象他景仰的亨利七世这样的开明君主。他在《神曲》里时常提到这位在一三〇八年新选出来的神圣罗马

① 《神曲·天堂》，第 17 歌。
② 《马克思恩格斯选集》，第 1 卷，第 249 页。
③ 《神曲·炼狱》，第 20 歌。
④ 《神曲·炼狱》，第 6 歌。

帝国皇帝。他用隐喻的手法表示，上帝将派遣一位“515”来压制邪恶，建立正义。[1] 所谓“515”，用拉丁语书写即为DXV，调换位置则为DVX，与意大利语的duce同义，意为首脑，喻指亨利七世。他确信，只有亨利七世才“能够医治意大利的致命伤”[2]，担负起“复兴意大利”[3] 的重任。但丁把这样的皇帝视为能够使意大利这艘在暴风中漂荡的“孤舟”拨正航向，顺流而进的“舵手”，能够粉碎教皇朋尼法斯八世企图乘神圣罗马皇帝尚未南下意大利加冕的机会攫取皇帝权力的阴谋。他大声疾呼地说：

来看看你的罗马吧，她是多么
孤苦伶仃，流着泪，日夜呼号：
“我的凯撒，你为什么不接近我？”[4]

由此可见，但丁是把以理想的君主为代表的王权同侵犯政权的教权和昏庸腐朽的暴君相对立的。当时，新兴市民阶级在政治上还是个力量相对弱小的阶级；为了对抗专横恣肆的教会，最初的人文主义者不得不谋求王权的支持和保护。但丁把现实的矛盾勉强地统一在对开明君主寄予的幻想里，这也正是在特定的历史条件下，弱小的市民阶级的软弱性、妥协性的反映。

但丁崇拜皇帝，加以美化，把皇帝形容为排除了贪欲和野心，足以担当拨乱反正重任的伟大人物。但丁在《帝制论》里说，皇帝是最高统治者，他享有一切，掌握一切，因此清心寡欲，别无所求，同贪婪、嫉妒、野心等卑劣的意念自然也毫无瓜葛，所以他最公正，最无私。这样，皇帝就被描绘成了超凡脱俗、心灵高洁的圣者，能够主宰一切，扭转乾坤的救世主，而他作为剥削阶

---

① 《神曲·炼狱》，第33歌。
② 《神曲·炼狱》，第7歌。
③ 《神曲·炼狱》，第30歌。
④ 《神曲·炼狱》，第6歌。

级的总代表的本性被忽略了。在这里，但丁的唯心主义历史观和封建世界观不免流露了出来。但丁用抽象的人性论、经院哲学的推理方法，演绎出了颇为脱离实际的政治乌托邦。

三

在《帝制论》第二卷里，但丁用了不少篇幅，引经据典，为自己的政治观寻求历史、宗教、哲学方面的依据。

但丁是位学识精湛的学者，他深入研究了古希腊哲学家亚里斯多德、古罗马政治家西塞罗、历史学家李维的著作，诗人吕加诺、奥维德、维吉尔的诗篇，从中采取论证他的学说所需要的素材。他特别景仰维吉尔，他以史诗《伊尼德》为写作《神曲》的楷模，又把《伊尼德》当作他的政治观的主要历史依据。在《帝制论》第二卷里，但丁满怀激情地回顾《伊尼德》中描写的罗马祖先伊尼亚斯漂流海外，后来按照神的指令重返意大利，缔造邦国的艰辛经历，追叙了古罗马的悠久历史和伟大功绩。但丁力图以此证明，他主张的帝国是对历史上罗马帝国的自然的继承；他心目中的皇帝则同古罗马皇帝一脉相承。他还以基督出生和遇难时都隶属罗马帝国为例，并引用基督生平的言行，来说明罗马帝国的权威得到了基督的认可。

但丁特别赏识古罗马人的美德，称赞他们是理想中的帝国“最高尚的人民”。他列举布鲁西奥、伽东等人的事迹，歌颂古罗马人为了公众的幸福，挽救祖国，忍受一切艰困，战胜一切险阻，甘愿作出一切个人牺牲的卓越品格，赞美他们的德行与贡献不亚于圣徒和殉道者。因此，但丁坚定地认为，古罗马人不啻是他的伦理政治理想的完美无缺的体现者。

从当时的现实生活出发，但丁回溯遥远的历史，自然不是单纯地发思古之幽情，而是为着现实。他歌颂罗马帝国的历史勋业、古罗马人的丰功伟绩，其用意在于对照充斥灾祸、罪恶的意大利、

佛罗伦萨，表达他对祖国热烈的挚爱，对它的堕落的现状的深切的痛恨。让祖国摆脱苦难，走上政治复兴的道路，始终是流放中的诗人魂牵梦萦的大事。他认为，用历史来教育人民，论述自己的观点，具有很大的说服力，更容易拨动世人的心弦。因此，但丁不只在《帝制论》里回顾历史，而且在随后写作的《神曲·天堂》里，又一次追本溯源，假托罗马皇帝朱斯蒂诺，回忆罗马帝国的光荣历史，赞颂庞培、凯撒、屋大维等执掌帝国大纛的皇帝“往昔的功勋”，借古代之幽灵，抨击现实世界，翼求现代君主能够象古罗马皇帝一样使意大利强盛起来。① 诗人的政治观，就是这样不息地激荡着强烈的爱国主义精神。

在《帝制论》第二卷里，但丁还对他勾画的帝国蓝图作了进一步描述。针对意大利城邦林立，各霸一方，封建割据的现实，但丁提出：现有的各城邦都隶属于帝国，接受帝国法律的约束，但同时又享有一定的自主权，它们可以“按照同自身的特点相适应的、各不相同的法律进行治理”；帝国不可抹煞这种自主权。顺带提一下，还在《飨宴》里，但丁就曾指出，皇帝的立法权是有一定限度的，例如，关于自然法，就不妨交给哲学家去制定。② 然而，但丁强调说，城邦的自治丝毫不意味着政治上的独立或割据。皇帝应当始终是帝国的最高政治权威；地不分南北，人不分贵贱，意大利所有的诸侯、城邦，全接受皇帝的领导和管辖。显而易见，但丁在这里主张建立的君主政权，实质上就是统一的中央集权。他希望借助这种政权形式，结束意大利政治上纷争动乱的局面，使他的祖国强大起来，实现国家的统一，完成当时伟大的历史使命。

但丁的这一观点，是在亲身经历了佛罗伦萨激烈的政治斗争和长期的放逐之后，逐渐改变了原来的观点而形成的。它饱含了诗人对城市共和政权的巨大失望和尖锐批判。

---

① 《神曲·天堂》，第6歌。

② 《飨宴》，第4卷，第4章。

但丁生活在社会变革的历史时期，他有着远大的抱负和干练的才能，一心想革新政治。他从事政治活动，是想实现他的理想与抱负。起先，但丁对城市共和政权寄予满腔希望，怀着忠肝义胆进行着建设和保卫共和政权的事业。在担任佛罗伦萨行政长官期间，为了维护城市共和政权的利益，他毅然摆脱党派之见，铁面无私地处治了不断寻衅闹事，制造分裂与动乱的黑白两党的头头，甚至不惜把他的挚友、诗人卡瓦尔康蒂驱逐出境。但他不曾料到，到头来他自己却沦为城市党派斗争的牺牲品，遭到终身放逐。他目睹他的故乡佛罗伦萨成了分裂与内讧的受害者，城市陷于党派的仇恨，“祸起萧墙，戈操同室”①；城市市民贪图私利，“充满了嫉妒，已经到了不可收拾的地步了”。② 他痛苦地看到，城市共和政权竟是如此软弱无能，日益堕落：

在你所记忆的年月里，
你改变了多少次法律、钱币、官吏、风俗，
更换过多少次市政府的委员！
……
你象一个躺在床上的病人，
除却辗转反侧，
尚有什么法子可以减轻痛苦呢！③

这一字一句都浸透了诗人凄酸悲愤的情感。但丁满腔热忱为之献身的共和政权，竟然同他的美好夙愿，同他的造福于世人的道德理想完全背道而驰了。这使他痛心疾首。他为了实现自己的抱负，不断遭到教会反动势力和封建贵族阶级的打击和迫害，最后落到

① 《神曲·炼狱》，第6歌。
② 《神曲·炼狱》，第6歌。
③ 《神曲·炼狱》，第6歌。

救国无路的地步。待到写作《神曲》、《帝制论》的时候，感叹自己已“当人生的中途”[1]，因此，他比任何时候都更加迫切地希望皇帝作为中央政权的执掌者，能够约束和驾驭互相敌对的城邦、封建诸侯，保障意大利成为一个民族统一的、富强的国家，“使世界获得稳固的和平，使雅诺的庙门关闭”。[2]

但丁的这一观点切中时弊，是很有胆识的。随着意大利资本主义生产的发展，新兴市民阶级需要建立一个同新的生产关系相适应的统一的国家和中央集权的政府。这是意大利面临的重大问题。而那些各自为政的、实行封建割据的城邦政权的致命弱点，它们之间的对立、战争，恰恰成为民族统一的绊脚石，阻碍统一市场的形成和民族经济的发展，也给野心勃勃的教皇提供了可乘之机。但丁的政治观透露了强烈的爱国主义情怀，显示了近代民族意识的觉醒，表达了新时代的要求，具有重要的现实意义。这一观点对后来的人文主义者布鲁尼、马基雅维利等的政治学说也产生了积极的影响。众所周知，马基雅维利在著名的《君主论》（1513）里阐述了建立适合资产阶级需要的、统一的、强有力的、中央集权的君主专制政体的思想，完整地提出了近代资产阶级的国家学说。马基雅维利的理论，实质上是对但丁政治学说的继承和发展。

四

如果说但丁政治观的出发点是为了人的幸福，其宗旨在于建立一个保障民族统一的中央集权的帝国，那末，他的政治观的核心，就是批判神权政治，宣传宗教与政治分离，政教平等。

---

① 《神曲·炼狱》，第1歌。

② 《神曲·天堂》，第6歌。雅诺庙为古罗马庙宇，和平时庙门紧闭，古罗马人交战时庙门敞开。

中世纪的政治观，浸淫于宗教神学的说教。这是教会在封建制度里万流归宗的地位所决定的。在中世纪，教皇既是教会的领袖，又是盘踞在意大利，拥有大片领地，掌握政治权力的封建君主。他按照封建的方式建立了教阶制，并把整个封建的西欧联合为一个庞大的政治体系，企图主宰基督教世界，俨然以意大利世俗政权的太上皇自居。"在意大利，教权是民族统一的障碍"，"使意大利的统一事业在事实上不能实现。"①

在意识形态领域，教会同样享有至高无上的权威。它垄断了欧洲封建社会的全部文化，"把意识形态的其他一切形式——哲学、政治、法学，都合并到神学中，使它们成为神学中的科目。"②政治和法律都掌握在僧侣手中，教会教条同时就是政治信条，《圣经》词句在法庭上具有法律的效力。毫不奇怪，新兴市民阶级反对旧制度的每一种斗争，都必然首先表现为反对教会和宗教神学的斗争。

但丁作为人文主义的先驱者，以令人可敬的大无畏精神，向教会这个庞然大物，向神圣不可侵犯的神权政治，提出了英勇的挑战。他在《帝制论》里坦荡坚毅地表示，他著写此书，旨在求索正义，维护真理，至于这将招致教会的构陷栽诬，从而遭逢凶险，他早已置之度外。

但丁认为，在阐述政教平等的思想以前，有必要首先澄清中世纪神学长期以来在这个问题上制造的重重迷雾。因而，他在《帝制论》第三卷里，首先把批判的矛头果敢地指向鼓吹神权政治、教会至上的种种奇谈怪论。

教会御用文人曾假《圣经·创世记》杜撰了一个"日月说"，声称上帝创世时造了太阳和月亮两个光体，一大一小，月亮接受太阳的光而生辉，月亮因此依附太阳。他们穿凿附会，胡乱诠释，

---

① 《马克思恩格斯论艺术》，第2册，第111—112页。
② 《马克思恩格斯选集》，第4卷，第251页。

说这是皇帝同教皇关系的象征，喻示世俗政权依附教权，皇帝从属教皇。

“日月说”是中世纪神权政治的一个重要理论依据，但丁本人也曾经一度信奉，但在《帝制论》里转变了态度，断然予以摈弃。他虽然对《圣经·创世记》没有提出异议，但坚决反对教权至上论者荒谬的解释。他首先告诫，对于任何象征的意义，必须异常谨慎地处理和诠释。接着，他对《圣经·创世记》作了分析，指出，上帝第四天造日月，第六天造人！假若日月果真隐喻人（教皇与皇帝）的关系，那末，上帝就理应先造人（主体），后造日月（比喻物），而不是相反。但丁在这里采用的仍然是经院哲学的推理方法，但他以子之矛攻子之盾，揭露了“日月说”无法自圆其说。

但丁又据理一一批驳了“长兄说”、“撒母耳罢黜扫罗说”以及诸如此类的宗教邪说。据《圣经·创世记》，雅各为以色列人祖先，利未、犹大为其子；利未年长，其后裔摩西为以色列人先知、立法者；犹大年幼，后裔为平民。教权至上论者据上此牵强附会地断言：教会享有的权威，应当大于世俗政权。是为“长兄说”。但丁驳斥说，长兄同权威是风马牛不相及的两回事，因为教会神职人员中，就不乏年轻而在高位者。所谓“撒母耳罢黜扫罗说”，出自《圣经·撒母耳记》。先知撒母耳膏扫罗为以色列王，后又因扫罗违背上帝意志而把他罢黜。这是中世纪神学宣传政权从属教权的又一宗教依据。但丁指出，撒母耳是作为上帝的使者，而不是以上帝的代理人身分罢黜扫罗的，从而在根本上推翻了这一谬论。他义正词严地写道：“远在教会出现之前，帝国业已履行它的全部职责，因此，教会不可能是帝国权力的根源。”所谓“君士坦丁馈赠说”，是神权主义者的又一个重要历史依据，广泛流传于中世纪，具有较大的迷惑性。据中古传留下来的文献，公元四世纪，罗马帝国皇帝君士坦丁患麻疯病，幸被教皇西尔维斯特罗治愈，作为酬谢，君士坦丁便把罗马和帝国西部政权馈赠教皇，把帝国迁

都拜占廷。限于当时的条件，但丁仍然确信这个文件的真实性，但尖锐地指出了它的非法性。但丁对君士坦丁皇帝私自割让国土，把政权馈赠教皇的行为，予以猛烈的抨击。他在《帝制论》第三卷里写道，诚然按照上帝的意志，教廷所在地也在罗马，但罗马属于帝国，是帝国的中心和根基，“皇帝肢解帝国，乃是不义的行为”，其恶果是败坏了“帝国的尊严”，撕毁了帝国的“无缝长袍”。他谴责君士坦丁是第一个“削弱帝国的人”。在《神曲》里，但丁也不止一次地批评君士坦丁的做法后患无穷，“毁坏了世界”。[①] 另一方面，但丁以极大的义愤，痛斥教会接受君士坦丁馈赠的贪婪行为。他援引《圣经》教义说，“教会不得接受尘世财富”，因为基督明确禁止这样行事。[②] 教会可以受帝国委托，代管某些财产，但帝国始终是唯一的主人。但丁揭露，教会以“君士坦丁馈赠说”为口实，明目张胆地窃夺世人的权益，攫取尘世的财富，实属亵渎上帝的罪过。他斩钉截铁地宣布：“对权力的窃取，绝不构成权力。”

文艺复兴时期的人文主义者，继承但丁的批判精神和斗争成果，加以发展，彻底摧毁了作为神权统治重要历史依据的“君士坦丁馈赠说”。十五世纪，意大利学者洛伦佐·瓦拉[③] 广博考证，钩沉稽误，于一四四〇年发表专著，揭露所谓“君士坦丁馈赠说”的文件根本不存在，它完全是觊觎世俗政权的教会在八世纪伪造的。

从理论上、历史上对教会的神权政治观作了有力的否定之后，但丁便提出政教分离，互相独立的原则。他着重阐明，皇帝如同教皇一样，都直接受命于上帝，政权与教权均系上帝赋予人类。帝国是世俗政权的体现，它完全不需要通过教会取得权威。但丁在

---

① 《神曲·地狱》，第19歌。；《炼狱》，第32歌；《天堂》，第20歌。

② 《圣经·新约》《马太福音》，第10章：“你们的腰袋里，不可有黄金，白银和铜钱。”

③ 洛伦佐·瓦拉（Lorenzo Valla，1407—1457），人文主义者，历史学家，哲学家。

《帝制论》第一卷里曾论证，帝国是保障人类摆脱罪恶、获得至福的工具。他认为，这就是帝国赖以存在的合理的、自然的基础，是它的尊严和价值的所在。而教会是被但丁排斥在这一使命之外的，因为教会虽然也是反对罪孽的机构，但它是另一个世界的；他引用了基督的训谕："我的国不属于这世界。"① 由此，帝国和教会是各自独立存在，互相平等的。

但丁在《帝制论》第三卷里反复强调政教分立，各司其事的必要性。他写道，世人为了不致迷误于贪欲，"必须有两个引导者"；皇帝"依靠哲学的指导"，使人能守道德，获得"现世之福"；教皇"遵循神示的真理"，引人入宗教信仰，获得"永恒之福"。两者的职权泾渭分明，不可混淆。在《神曲》里，但丁经过精心构思，分设地上乐园与天堂，又分别以象征理性与哲学的维吉尔、象征神学与信仰的贝娅特丽丝担任他游历不同境界的向导，就是这种思想的艺术体现。在但丁看来，政权与教权既然都是以造福人类社会为神圣职责，便自然是同等地崇高、神圣，背叛政权与教权便同属极恶。我们看到，在《神曲》里，谋杀罗马第一君主凯撒的布鲁图斯、卡西乌，出卖耶酥的犹大，均被打入了地狱的最底层，冰冻在科齐多湖里，被三头六翅的地狱魔王用嘴狠狠地咬着，活活地剥皮，接受苛酷的刑罚。②

针对中世纪神学宣扬的"日月说"，但丁又在《神曲》里把自己的政教平等的观点形象地概括为"两个太阳说"：

> 造福世界的罗马，向来有
> 两个太阳，分别照明两条路径，
> 尘世的路径，和上帝的路径。③

① 《圣经·新约》《约翰福音》。
② 《神曲·地狱》，第 34 歌。
③ 《神曲·炼狱》，第 16 歌。

这个比喻生动地说明，政权与教权之间应当是独立与平等、分工与合作的关系，而不是从属、争斗的关系，更不可合二而一。只要政权与教权各司其事，互相制约、监督，就能象昔日的罗马一样，给人民带来幸福。

而如今呢？但丁无限感慨地指出：

一个太阳把另一个熄灭，
宝剑和十字架都拿在一个人的手里。①

教权入侵政权的结果，使两者互相制约、监督的职能丧失了，世界由此“遭了殃”，连教会也“跌入泥潭，沾污了自己和承担的责任。”②

但丁美好的政治理想是建立一个政教分离的、能够给人民带来幸福的中央集权的帝国。他希望尽快结束教会凌驾国家之上，教皇操纵世俗政权的不正常局面。他把国家比喻为一匹马，呼吁立皇帝以作“骑手”，来驾驭意大利这匹“野性的马”③。他在《神曲》的另一处又呼吁：

需要制定法律作为马勒；
需要确立君主，他至少
能辨别真城的钟楼。④

但丁憎恨与鞭挞教会肆无忌惮地干涉意大利内政，破坏国家的和平与统一的罪恶以及其他种种败行劣迹，正是为了维护他的

① 《神曲·炼狱》，第16歌。
② 同上。
③ 《神曲·炼狱》，第6歌。
④ 《神曲·炼狱》，第16歌。“真城的钟楼”暗喻正义，钟楼由远处即可望见，君主率领民众朝此目标前进，不会迷失正道。

美好的政治理想，因此但丁的憎恨与鞭挞是异常强烈、深刻的。

他谴责教会僧侣颠倒善恶，犯罪造孽：

使牧羊人变成了豺狼，
把绵羊和羔羊都引入了歧途。[①]

圣殿变成了兽窟，
法衣也变为装满罪恶面粉的麻袋。[②]

他揭露僧侣们“采用欺骗手段”，“无法无天”，干着敲诈勒索、荒淫无度、迫害基督徒等丑恶的行为[③]；他们沉湎于金钱的淫秽污臭，“到处断绝上帝赐给人民的面包”，不但树立了导致人民“走上邪路”的“坏榜样”，而且把圣保罗、圣彼得抛到九霄云外，“摧毁了教会”[④]。这些批判义正词严，淋漓尽致，构成但丁政治思想中最富有战斗性的一个方面。

诗人对镇压佛罗伦萨共和政权，在意大利制造动乱与分裂，企图篡夺皇帝权力，建立神权政治的教皇朋尼法斯八世尤为深恶痛绝，愤怒地斥责他把罗马教堂变成了“充斥污血和垃圾的阴沟”[⑤]；他统治下的教会，沦为一个“丧尽廉耻的淫妇”，正同一个凶恶的“巨人”（法国国王）勾搭，使社会日趋堕落。[⑥]

耐人寻味的是，但丁把贪婪的教皇、主教、教士置于地狱第四层接受惩罚，却把当时还在世的朋尼法斯八世预先打入地狱第八层，头脚倒栽在深穴里，接受火刑。[⑦] 中世纪处置政治谋杀犯习

---

① 《神曲·天堂》，第9歌。
② 《神曲·天堂》，第22歌。
③ 《神曲·地狱》，第19歌。
④ 《神曲·天堂》，第18歌。
⑤ 《神曲·天堂》，第27歌。
⑥ 《神曲·炼狱》，第32歌。
⑦ 《神曲·地狱》，第19歌。

惯采用活埋之刑，将犯人倒栽深穴，在他忏悔之后，用土埋没。但丁在这里借用此刑，严厉惩治朋尼法斯八世，预言式地宣告了正义必将战胜邪恶，教会干涉世俗政治的局面必将一劳永逸地结束的前景。

五

但丁是被剧烈的社会变革和阶级斗争推上历史舞台的卓越思想家、文学家。伴随新时代的诞生而崛起的城市市民阶级的世界观，构成了诗人世界观的思想基础，决定了它的进步性。

但丁挣脱中世纪的思想枷锁，肯定现世生活的价值，立足于变革现实，着眼于人类社会的幸福，并以此为经纬，设计出他的政治蓝图，规划了理想中的国家的活动和皇帝的使命。他主张以人为本，提倡人权，要求君主与统治者严格按照法度办事。这些观点，在当时历史条件下，都有着明显的进步意义，闪动着人文主义的思想光辉。它们对于文艺复兴时期的思想解放和文艺创作，发生了启迪和推动的作用。

在《帝制论》、《神曲》里，但丁破天荒第一次从理论上系统地、明确地阐述了政治和宗教平等，政教分离，建立中央集权的君主国家的观点。它抒发了诗人胸中积郁的爱国衷情，不啻是向教会至上、神权政治射去的响箭，使这些戒律从此在意识形态领域丧失了主宰的地位。它又似迅雷闪电，刺破中世纪黑暗的长空，处处迸发出对教会造成的灾祸所作的批判的火花，给予教会和基督教神学以沉重的打击。

回顾欧洲近代史，我们看到，反对教皇的世俗权力，反对政教合一，主张政教分治，是资产阶级早期反封建斗争的另一主要形式——宗教改革运动的一个重要内容，又是其后整个资产阶级革命必定经历的一个历史阶段，是建立统一的、实质上以民族为基础的近代国家和中央集权的政权形式的前提。但丁在《帝制

论》、《神曲》里阐述的先进观点，是符合历史发展的方向和人民的愿望的。但丁披荆斩棘，筚路蓝缕，起到了开路先锋的作用。从这个意义上说，但丁确实无愧为“第一个宗教改革者”①。

但丁的学说，从政治思想上表现了陈旧的中世纪同新兴的资产阶级世界这两个时代的冲突，氤氲着在新时代内部凝聚的跃动的新思想。在基督教势力盘根错节的意大利，它同当时宗教异端运动和农民起义中表现出来的反教会情绪是一致的、互相呼应的。一三二九年，神圣罗马帝国皇帝卢道维柯·巴瓦洛的拥护者掀起的反教会斗争，以及嗣后新教徒展开的反对罗马教廷的斗争，都曾高举起但丁《帝制论》的旗帜，作为他们进行战斗的思想武器。直至十九世纪，意大利民族复兴运动时期，但丁的政治思想仍然发挥着鼓舞资产阶级革命志士去进行争取民族统一与独立斗争的历史作用。

但丁的政治主张直接威胁着教会的统治，因而引起了教会的极度恐惧，把它视若洪水猛兽，务欲斩草除根而后快。远在一三二九年，即但丁逝世不久，罗马教廷的枢机主教贝特朗多便宣布《帝制论》为宣传异端的邪书，下令销毁。这位主教大人甚至企图掘但丁之坟，鞭尸解恨。② 从那时直到一八八一年，在五百多年的悠长年月里，《帝制论》始终被罗马教廷列为“禁书”。③

但丁是两个时代交界线上的人物。时代的局限，个人世界观的矛盾，横逆多乖的命运，也不免使但丁的政治观带上旧思想的印记。

但丁无情揭露与批判了教会至上论和神权政治，但总的来说，他并不反对宗教和神本主义。他以虔诚的态度肯定上帝是世俗政

① 雪莱：《为诗辩护》，《古典文艺理论译丛》第一辑，人民文学出版社，1961年，第98页。

② 薄伽丘：《但丁传》，佛罗伦萨，桑索尼出版社，1888年版，第73页。

③ 马佐里：《但丁：生活、思想与作品》，米兰，科学院出版社，1979年，第80页。

权和教权之源，视神学和信仰为引导人们达到永恒至福境界的唯一路径。他认为教会本身是好的，只要教皇奉“七德”、“十戒”，就能担当起精神领导人的责任。只是由于教皇不辨善恶，背弃教规，“一味追求他们所渴望的财产”，才导致世间的堕落。① 所以在《神曲》里，既有教皇、主教被打入地狱，受到惩戒，又有教皇、主教升入天堂，享受荣耀。但丁还时常援引基督教教义和《圣经》词句，当作阐发自己观点的重要依据，来批判中世纪神权政治。

但丁学说中出现的这种矛盾，并不是偶然的，而是新旧交替时期实际生活所处的矛盾条件的表现。在资本主义生产关系还只处于萌芽状态，宗教和神学垄断着中世纪全部文化的情况下，当时任何社会运动和政治学说都不得不采取神学的形式，不得不披上宗教的外衣出现。这也是文艺复兴时期的宗教改革家、人文主义者普遍诉诸的斗争方式。但丁自然也不能例外。我们记得，在文艺理论领域，但丁和薄伽丘批驳教会人士污蔑诗人们虚构邪恶的故事和谬论时，也采用了这种斗争方式。他们借宗教的观点为诗辩护，论证《圣经》故事也有着象征的、奥妙的意义，也有许多虚构，所以可以肯定神学作品即寓言，也即是诗，诗和神学差不多是一回事。② 这一方面表明了但丁的学说同基督教神学的对抗，另一方面也说明他的世界观还没有摆脱中世纪神学观念，仍然在“理想化的、化为思想的宗教领域内活动。”③ 不过，我们不能苛求但丁。因为历史表明，直到启蒙主义时期，西欧一部分激进的思想家才初次提出了自然神论，对宗教和上帝采取了比较彻底的否定态度。

在但丁的政治理想中，皇帝被视为能够力挽狂澜、济世安民

① 《神曲·炼狱》，第 16 歌。

② 参见《欧美古典作家论现实主义与浪漫主义》（一），中国社会科学出版社，1980 年，第 89—91，100—101 页。

③ 《马克思恩格斯全集》，第 26 卷，第 1 册，第 26 页。

的救世主。殊不知时至十四世纪，帝国作为一种统治形式，已经无法承担起诗人赋予它的崇高使命。一三一〇年来罗马加冕的神圣罗马帝国皇帝亨利七世的失败，就是一个证明。在《帝制论》里，但丁没有直接提到他的名字，但仍然把他奉为理想的皇帝，并在一三一〇至一三一一年间多次发表的告意大利和佛罗伦萨人民书里，呼吁同胞们把亨利七世当作祖国的救星予以欢迎，后来又在《神曲·天堂》里给他予先保留了一个光荣的位置。事实上，无论是古罗马帝国的皇帝也好，亨利七世的南下或法国国王的插手也好，都不曾带来但丁憧憬的和平与幸福，而只是加剧了动乱和民族分裂。

对于城市公社的致命弱点，对于市民阶级的贪婪自私，但丁给予了严厉的批判，表现了诗人作为人文主义先驱“决不受资产阶级的局限”[①] 的可贵精神。但他却又从狭隘的个人经历出发，基本上否定城市共和政权，而把目光投向已经消逝的旧时代，把封建宗法时期的佛罗伦萨美化为“人民过着俭朴和纯洁的和平生活”，自耕自织，悠然自得，安宁、幸福的国度[②]。当时的城市政权固然暴露出种种弊端和很大的局限性，但它同封建领主的统治比较，毕竟是一大进步；它是城市市民阶级反封建斗争的成果，正是它将构成资产阶级未来的正规统治形式。因此，但丁的政治观，具有乌托邦式的政治理想的色彩，正象意共创始人葛兰西把指出，“它染上了一重既往的时代的余辉。”[③]

另外，在《帝制论》、《神曲》里，但丁没有脱离抽象的人性论，因而把贪婪、野心等社会意识、道德视为社会罪恶和动乱的原因，从而颠倒了经济基础、政治制度决定社会意识、道德的关系。

---

① 《马克思恩格斯选集》，第 3 卷，第 445 页。
② 《神曲·天堂》，第 15 歌。
③ 葛兰西：《民族复兴运动》，都灵，埃依纳乌迪出版社，1966 年，第 7 页。

凡此种种，都体现了但丁作为“中世纪的最后一位诗人”④ 的特征和历史局限性。

但丁是一位伟大的诗人、思想家，但这并不意味着他是一位完人。我们应当指出他因为没有彻底摆脱中世纪世界观而造成的局限性，同时也应当采取历史唯物主义的态度，看到他在中世纪衰败时期的特定条件下所完成的历史使命，他超越先人们而提供的新的东西。诚然，在但丁身上，旧时代的观念和新时代的思想杂糅。然而，旧时代的阴影毕竟遮掩不住新时代的光明。这正是但丁成为标志着“封建的中世纪的终结和现代资本主义纪元的开端”⑤ 的巨人，成为一位伟大的、“有强烈倾向的诗人”的缘故。

④ 《马克思恩格斯选集》，第1卷，第249页。

⑤ 同上。

描绘文艺复兴晚期风貌情态的杰作——班戴洛《罗密欧与朱丽叶》

莎士比亚脍炙人口的名剧《罗密欧与朱丽叶》，问世数百年来，不知扣动了多少不同民族、肤色的读者和观众的心弦，使他们为一对青年男女的不幸遭际洒一掬同情之泪。然而，许多人并不晓得，莎士比亚的这部传世之作，却是取材于意大利文艺复兴时期作家班戴洛的同名小说。

对于我国读者来说，班戴洛的名字至今仍然鲜为人知。我们对意大利文学的介绍与研究异常薄弱，当是形成这一令人遗憾的状况的原因。其实，在文艺复兴时期照耀意大利文坛的灿烂群星中间，班戴洛是颇为引人注目的。他是继薄伽丘之后意大利又一位短篇小说大师。他的短篇小说不只数量可观，凡二百一十四篇，而且对欧洲文学产生了积极的影响。早在1560年，他的小说便译成法文，两年以后又译成英文，嗣后相继译成世界各国文字，广泛流传。莎士比亚的一些剧作，洛佩·德·维加① 的两部喜剧，韦伯斯特②、缪塞③ 和贾科萨④ 的剧本，塞万提斯的一些小说，都从他的短篇小说中汲取了素材。

著名学者钱钟书先生在他的著作中不止一次论及班戴洛的小说与莎士比亚的戏剧的关系，并给予他的短篇小说创作以很高的

---

① 洛佩·德·维加（1562—1635），西班牙文艺复兴时期剧作家。

② 韦伯斯特（1580—1625），英国剧作家，有云仅次于莎士比亚。

③ 缪塞（1810—1857），法国诗人、小说家、剧作家。

④ 贾科萨（1847—1906），意大利真实主义剧作家。

评价。[5]

一

马泰奥·班戴洛（Matteo Babndello）生活和创作的年代，正是意大利由进步、繁荣走向反动、衰退的时期，也是文艺复兴运动由辉煌的高峰逐渐趋向低落的时期。班戴洛的经历，深深打上了动乱不安的时代的印记。

关于他的生年，文学史家们颇多争议。比较流行的说法有两种，一说大约1480年出生在意大利北部一个名叫斯克里维亚新堡的市镇，一说1485年左右诞生。他的父亲是贵族，但贵族之家没有赐予他荣富、安逸的生活。当他还是一个天真未泯的少年的时候，便进入了米兰的多米尼加派修道院，接受宗教教育，诵书穷经。他的叔父当时是这座修道院的院长。嗣后，他被送到文化古城帕多瓦，在那里学习大学的哲学、历史课程，研读古希腊语言文学，博学多识。

二十岁那年，班戴洛前往热那亚，进入多米尼加派修道院当僧侣。但是，他对世俗生活始终怀有强烈的兴趣。1501年，他的叔父出任多米尼加教派总会长，他得以跟随叔父巡视教务，周游佛罗伦萨、罗马、那不勒斯等城市，对意大利社会作了细致的考察。叔父去世以后，他先后为割据北方的一些城邦的君主，如博洛尼亚的本蒂沃利奥、曼图瓦的贡扎加服务，担任文书、家庭教师，还曾受委托执行一些外交使命，这使他对教会和贵族宫廷的内情有着深切的了解。

1521年，神圣罗马帝国皇帝查理五世的军队，同占领意大利北部的法国军队交战，班戴洛于兵荒马乱中逃离曼图瓦，避居米

---

⑤ 见《管锥编》第341页注2，903页，1521页注2；《管锥编增订》第85页，109页；《也是集》，香港，广角镜出版社，1984，第61页，62—68页，72页。

兰。1526年，查理五世的大军攻占米兰，他父亲的家室被洗劫一空，他被迫只身出走。大约在1528年，他投奔为法国国王效力的弗雷戈索将军麾下。1541年，弗雷戈索被查理五世的刺客谋杀，班戴洛便追随其遗孀，流亡法国。1550年，班戴洛被法国王室任命为阿让地区主教，直到1561年去世。

班戴洛一生淡泊于功名利禄，而且一度对宗教活动深感厌倦，产生过信仰危机。充斥意大利国土的兵燹战乱，各个君主城邦的荣辱兴衰，把这位才清志高、一心渴望有个宁静的环境从事写作的僧侣卷入了动乱的旋涡，使他备尝颠沛流离之苦。这倒使他有机会深入体验社会各个阶层的生活，接触三教九流的人物，熟知他们的情俗风尚，从现实生活中不断汲取了丰富的感性材料。这为他的文学创作打下了扎实的基础。

还在跟随叔父出游的年代，班戴洛便开始了写作。他的第一个短篇小说约写于1505年，从此，直至晚年侨居异国他乡，他始终没有放下手头的一管羽笔。班戴洛又是一位诗人。他担任曼图瓦的贡扎加侯爵的家庭教师的时候，对他的学生、才貌双全的侯爵公主萌生了爱慕之情。爱神驱使这位僧侣秉笔写下了热情洋溢的《卢克雷齐娅、贡扎加小姐颂歌十一首》（1536—1538），奉献给他。他的过人的才华在诗歌《三个命运女神》（1531）和《歌集》（1544）中也得到了显露。班戴洛通晓古典语文，也热心于翻译。他把薄伽丘《十日谈》的某些故事，出色地译成拉丁文；古希腊悲剧作家欧里庇得斯的剧作《赫卡柏》，也经他之手，翻译介绍到意大利。

短篇小说是班戴洛最重要的作品，凝聚了他毕生的心血。他一生写了短篇小说二百一十四篇，结集为四卷；前三卷于1554年问世，第四卷在他逝世以后，于1573年出版。他的各个短篇之间没有任何直接的联系，不象薄伽丘的《十日谈》那样借助故事会的形式，用一个框形结构，把不同的故事连缀为一个整体。班戴洛自辟蹊径，在每篇小说之前附一书信，写给他的小说所奉献的

一位高贵人士（将军、主教、骑士、贵妇人），信件的内容之一是说明小说中的故事系讲述人在某个时间、地点，参加某个愉快的聚会时目睹或耳闻所得。其实，这个说法并不可靠，它只是作者巧妙的虚构。班戴洛用这种手段来强调，他的每篇短篇小说无一不是历史事件的产物，或者直接采自现实的社会生活，从而让读者产生一种真实可信的感觉。这些书信给作品涂抹了生动的时代背景，又透露了十六世纪意大利的社会状况和作家的个人经历，本身就是很有价值的文学作品。

文学史家们的考证表明，班戴洛短篇小说的题材，来源十分广泛，其中绝大部分以古代、中世纪的史实、传说、民间故事、当代生活中的真实事件、趣闻轶事为素材，有的则采自马基雅维利、瓦扎里①、卡斯蒂利奥内②、多尼③ 的作品，也有的取材于法国小说或东方的传说。

班戴洛对现实生活中的事件怀有这样浓厚的兴趣不是偶然的。他在照例冠于小说之前的一封书信中写道，他写作的旨趣在于“给人们带来裨益和欣悦”。在他看来，小说只要是从历史或现实生活的脏腑中脱出来，便具有扣人心弦的力量，便能实现这一宗旨。他不想使自己的小说象薄伽丘的《十日谈》那样充满批判的锋芒，咄咄逼人。他只是把当代社会的一幅幅姿色富丽的壁画，把一个个形象鲜明的人物（君主、贵族、武士、僧侣、贵妇人、外交家、艺术家、诗人、艺伎、市民、手工业者、农夫、水手），精细地描绘出来，让读者去品赏、评判。他只是在情趣横生的描绘中，不动声色地融入自己的人生体验。然而，正是尊重现实忠于现实的精神，使他在作品中成功地把封建贵族奢侈逸乐、道德衰败的景象，客观而真切地呈现于我们的面前，从而起到了抑恶彰

① 瓦扎里（1511—1574），意大利建筑学家、画家、艺术史家。
② 卡斯蒂利奥内（1478—1529），意大利作家。
③ 多尼（1513—1574），意大利文学家。

善的作用。

《菲利普·利皮》是有代表性的一个短篇小说。班戴洛从达·芬奇、利皮[1]的生活中选取几个断面，甚至是平凡的日常经历，用轻松活泼的笔调描绘出来。在饶有兴味的叙述中，作者把封建统治阶级宣扬的人的高贵在于出身、地位和财富的陈旧观念，尽情地加以奚落，宣扬了人的高贵决定于才能和在社会实践中作出的贡献的观念。文艺复兴时期的人文主义思想在这里自然而然地流露了出来。

更可贵的是，班戴洛身为僧侣，却能突破宗教的藩篱，在一部分小说中显示了反教权的倾向，揭发僧侣勾引良家女子，贪图钱财的恶德败行。自然，在班戴洛的小说中，更多的短篇是以爱情为题材，或写传奇式的悲欢离合，或写引人入胜的冒险。作者在若干书信中曾经表示，不少爱情风波每每起因于人的理智的软弱无能，不足以驾驭七情六欲。可是作者在小说中的现实主义艺术描绘，却令人信服地表明，事情同理智，或者说是同情欲，都毫无干系。冲突的根源全然在于现实的社会环境。《罗密欧与朱丽叶》就是通过曲折的爱情纠葛，生动地展示出了具有某些本质特征的社会生活。

二

《罗密欧与朱丽叶》是班戴洛最优秀的短篇小说之一。它收入1554年在卢加城出版的前三卷《班戴洛短篇小说集》的第二卷。关于这个故事的历史依据，至今尚没有一致的意见。

一些文学史家蛮在把握地说，它来源于历史的真实事件。他们并且援引但丁的《神曲》为佐证，说但丁在诗中提到蒙德奇奥

① 菲利普·利皮（1406—1469），文艺复兴时期意大利著名画家。

和卡佩莱托两个家族人“悲痛不已”[①]，便是喻指罗密欧与朱丽叶的悲惨遭遇。

德拉·科尔台所著《维洛那史》(1594)进一步推论，罗密欧与朱丽叶的爱情悲剧在历史上确有其事，它于1303年发生在维洛那城。今天，维洛那还保存着有关这一传说的某些古迹。在维洛那城卡佩罗街，完整地立着一幢三层楼的宅邸，它的二层的最后一间，有一个阳台。据说，那间屋子，便是朱丽叶的居室；而那个阳台，正是这一对痴情的青年当年相会的地方。院子里有一座青铜雕像，朱丽叶亭亭玉立。宅邸的外墙钉着一块铜牌，上面赫然写着；“朱丽叶故居”。维洛那市郊至今仍保留着据说是安葬朱丽叶的墓地。成千上万的游客每天从世界各地前来凭吊。这似乎证明，罗密欧与朱丽叶确有其人其事，至少说，人们愿意信以为真。

另外一种意见认为，班戴洛的《罗密欧与朱丽叶》并非脱胎于真人真事，唯一记载此事的德拉·科尔台的《维洛那史》，比班戴洛的小说整整晚四十年才发表，足见它的论点缺乏说服力。而先于班戴洛小说问世的所有维洛那史书，却全无片言只语涉及原本应当引起史学家们巨大兴趣的事实。

持这种观点的文学史家们还认为，但丁在《神曲》中确曾提到蒙德奇奥和卡佩莱托，但据史籍记载，这两个家族分别是维洛那和克雷莫纳两个城市吉伯林党的首领，维洛那城从来不知道有卡佩莱托这么一个家族；但丁在诗中提到这两个家族，并非喻指它们的世仇造成这一对恋人的殉情，而是从维护意大利统一的政治大局出发，批评各城邦之间的纷争，“意大利所有的城市，充满着暴主”，导致意大利这个“帝国的花园荒芜了”[②]。另外，但丁流放期间曾客居维洛那城，倘使这一对不幸的恋人的遭遇果真确有

① 见但丁《神曲·炼狱》，第六歌。
② 见但丁《神曲·炼狱》第六歌。

其事，那么，曾以激荡的热情描叙弗朗齐斯科与保罗之爱，使他们的事迹千古传诵的诗人[1]，在《神曲》中自然不会不着意抒写的。

还有一些文学史家提出这样的看法：班戴洛从古代民间传说中采撷素材，写成了这篇名作。据考证，远在古罗马时期，就广泛流传着关于一对名叫皮拉莫与蒂丝贝的情侣生死相恋的故事。这两个青年男女的爱情遭到双方父母的反对和阻挠。他们被迫悄悄地相会，或者透过把他们两家阻隔的院墙上的一个圆洞谈心。一天，皮拉莫在预先约定的时间去尼禄陵墓与蒂丝贝相会，但误信恋人被出没此地的雄狮吞噬，悲恸万分，当即自杀。蒂丝贝赶到，见皮拉莫惨烈死去，痛不欲生，倒在情人的怀抱里，气绝身亡。正象任何民间文学作品在长期流传中发生的那样，这则故事在一代又一代口口相传的过程中，主人公的姓名，行为发生的地点与地方式，发生衍化，细节也得到补充和丰富。双方父母的拒婚，改动为两个家族的累世怨仇；增添了流血格斗的情节和一个至关重要的人物洛伦佐神甫；一对恋人死亡的情节也有了变动，更加富于想象。于是，这则传说逐渐演变为后来的罗密欧与朱丽叶的故事。

罗密欧与朱丽叶的爱情悲剧首次见诸文学作品，约在十六世纪初。来自维琴佐的作家路易吉·达·波尔托（Luigi da Porto，1485—1529），写了一篇短篇小说，全名叫作《巴尔托洛梅奥·斯卡拉亲王时代维洛那一对高贵的情人的故事和他们的悲惨之死》。达·波尔托是诗人、历史学家，写过反映十六世纪初叶意大利北部地区内战的书信诗。这则短篇写作的年代不详，只知道它的第二版于作者死后在1535年付印。它的结构、语言、手法还相当粗糙，缺乏文学价值，但具备了初步的戏剧性因素，罗密欧与朱丽

① 但丁在《神曲·地狱》第五歌描写里米尼的弗朗齐斯科与保罗相爱，事败被害的悲剧。后世许多诗人、艺术家从中汲取了创作的素材。柴科夫斯基还写成交响诗《里米尼的弗朗齐斯科》，拉赫曼尼诺夫作有同名歌剧，意大利诗人佩利科、邓南遮分别创作了同名诗剧。

叶的爱情悲剧已见端倪。它为班戴洛小说的诞生准备了条件。

诚然，关于《罗密欧与朱丽叶》的历史依据尚无定论，但有一点是毋庸置疑的，那就是班戴洛的作品孕育与生发于社会生活的土壤；诚然，这篇小说借鉴了前人的艺术成果，然而，它却是以作家独特的生活实践和创作实践为底蕴，以进步的人文主义思想为灵魂，获得了新的艺术生命。它的思想价值与艺术价值，绝非既往有关罗密欧与朱丽叶的口头或文字作品所能比拟，也不能同一般的传奇故事等量齐观。

班戴洛的小说有着经久不衰的生命，一个重要的原因是它成功地塑造了罗密欧与朱丽叶这两个人物形象。

在文艺复兴时期，人文主义者提倡全面发展的人的理想，人文主义作家笔下的人物常常是既俊美、健康，又聪明、勇敢，获得和谐的发展。罗密欧与朱丽叶也是这样的形象。班戴洛情深辞切地描写罗密欧与朱丽叶的美妙的丰姿、俊雅的仪容，突出这一对风度翩翩的青年的外形美。他们才貌卓著，惹人怜爱。但作者并不止于此。他又集中地通过爱情纠葛，以细婉有致的笔触，着力表现这一对情侣的高尚的品格。罗密欧与朱丽叶两情相悦，缠绵眷恋。至性至情荡涤他们的心灵，激发了他们身上蕴藏的一切美好的东西，使他们具有高贵的情操。他们执著地追求婚姻自由，希望建立符合自己心愿的幸福生活。罗密欧与朱丽叶的爱情是纯洁的、正大光明的，是生活中一种积极的、向上的因素。他们不顾封建世仇的阻挠，矢志不渝地相爱，忠于誓约，坚贞不屈，最后献出了宝贵的青春与生命。文艺复兴时期人文主义关于人和爱情的理想，在这篇小说里再一次得到了生动、有力的表达。

在这一动人心弦的故事中，朱丽叶的形象尤为光采照人。她热情、机灵，对罗密欧性痴志凝，情深如海，但两个家族的累世怨仇，象一条鸿沟把她和恋人生生拆开。在等级森严的封建社会里，她这样一个柔弱的少女，是无法违抗父命，难以挣脱旧礼教的枷锁，把命运掌握在自己手里的。她陷入了深深的忧伤和悲痛。

作者写出了她如何历经爱情的迂回波荡和心灵的坎坷磨难，冲决黑暗势力和封建意识的罗网，从怯弱和顾虑中解放出来，变得无比坚强。她果敢地向世俗偏见发出挑战，大胆地同命运抗争。她不屈从于父母的严命，心甘情愿承受最大的风险，采取自许婚事、服药假死、筹划私奔等激烈的行为，一心向着光明奔去，终至以身殉情。班戴洛不只赋予朱丽叶以美丽温柔、有情有义的女性特征，而且在她同旧势力的尖锐矛盾和斗争中，展示了她的封建礼教叛逆者的坚毅性格，使她体现了巨大的精神力量。朱丽叶是封建社会中一种新的道德的化身。

这里不妨提一下班戴洛笔下的另一个令人难忘的女性形象。他根据1513年发生的一起真实事件写过一则短篇小说《阿玛费伯爵夫人》。女主人公阿玛费伯爵夫人守寡有年，爱上了出身卑贱而品性善良、心地高洁的仆人安东尼。但她是贵族妇女，封建道德紧紧束缚着她，使她迟迟不能迈出决定性的一步。她经过内心的剧烈斗争，终于毅然决定同安东尼正式结合。这在当时无疑是最大胆、最激烈的一种反抗。然而，她的行为不能见容于她隶属的贵族阶级，她的骨肉兄弟们为了维护封建礼教，竟残忍地对她和她的孩子们下了毒手。

班戴洛在朱丽叶、阿玛费伯爵夫人的形象中倾注了他对封建社会里最受歧视和压迫的妇女的深切同情，对勇敢、坚定地捍卫自己的自由、幸福的新女性的热忱赞美，也灌注了他对男尊女卑的陈腐观念的鄙夷情绪。这不禁使我想起薄伽丘在《十日谈》里塑造的两个极富光彩的少女形象：敢于向等级森严的封建社会挑战，坚强勇敢地追求爱情，最后以身殉情的绮思梦达和莉莎贝达。[①] 班戴洛又从另一个方面继承和发扬了文艺复兴时期的人文主义传统。

罗密欧与朱丽叶的恋爱以悲剧告终。他们的命运遭际超越了

---

① 见薄伽丘《十日谈》第四天故事第一、故事第五。

单纯追求自由爱情的范畴，而体现了历史的变革时期新旧两种思想的斗争。在封建社会里，自由的爱情，必然同基督教的禁欲主义、森严的等级制度、封建的伦理原则发生不可调和的、对抗性的矛盾。追求民主、男女平等和社会权利的行为，势必遭到强大的封建势力的残酷镇压。新思想的代表，最后沦为旧社会的牺牲品。班戴洛的小说是抒写男女主人公悲剧命运的感伤凄清的哀曲，又是宣告他们获得精神、道义上的胜利的颂歌。对他们的痴情、苦痛和殒灭的描绘愈是细致微妙，对铸成主人公们悲剧命运的封建社会及其礼教的控诉便愈加强有力地撞击读者的心灵。

薄伽丘和班戴洛，这两位文艺复兴时期的短篇小说家，一先一后，人文主义思想虽然一脉相承，但一个生活在十四世纪，一个生活在十六世纪，中间横隔着一条漫漫的历史长河。到了班戴洛时代，意大利的客观情势已经发生了急遽的变化。土耳其的崛起，切断了意大利的东方贸易的通道，意大利各个城市共和国的工商业遭到严重的打击，从此一蹶不振，经济丧失了既往的优势。在政治上，城邦的共和体制蜕化成了君主专制。异族侵略者（法国、西班牙）在它的国土上的激烈争夺，更加剧了各城邦之间的内讧。时移俗易，世风日下，凶杀、械斗频繁发生。在意大利历史上，这是封建主义和教会复辟的黑暗时期。文化艺术和科学遭到了摧残。在短篇小说创作中，锐利的战斗精神和对胜利的信念，几乎消失了，或者说异常淡薄了。许多庸俗的言情小说应运而生。作者们有意无意地回避青年男女在争取自由婚姻中同现实发生的冲突、在人生道路上遇到的种种障碍，而制造皆大欢喜的大团圆的结局，使作品显得虚假、庸俗。

在当时的风气影响下，班戴洛写的一些短篇小说不免失之浅薄。但是，他的《罗密欧与朱丽叶》和其他优秀的小说，却同那种俗不可耐的言情小说划清了界限。它们象一面三棱镜，分解和折射出时代的五光十色。从薄伽丘的《十日谈》到班戴洛的短篇小说，意大利社会变化的轨迹，亚平宁半岛上氛围的更迭，极其

清晰地显示了出来。如果说《十日谈》里充溢的乐观、昂扬的情绪，明亮、鲜艳的色彩，以及萨凯蒂故事里的讥刺、幽默，生动地体现了前期文艺复兴运动生机勃勃的青春锐气，那么，班戴洛《罗密欧与朱丽叶》的凄惨结局，则如实地映照出笼罩文艺复兴晚期危机时代的阴暗色调，十六世纪意大利社会所特有的悲剧性的情势。

班戴洛的短篇小说在艺术上独具一格。在一封书信里，班戴洛对他的艺术主张作了简略的概括。他说，他的志向是追求“一种崭新的、迥然不同的艺术，这种艺术不复以设计光彩的形式结构，对微妙的心理世界给以明净、透彻的剖示为目标，而是着力于表现各式各样的运动，各种激情的悲剧性的冲突，表现新颖有趣的事件，变幻多端的纠葛，直截了当地展示各种场面，使你产生恍若置身其间的幻觉，并从中感受到震动。”

确实，薄伽丘以后，不少作家竞相仿效《十日谈》的框形结构，结果把这种当初富有独创性的、“光彩的形式结构”，变为一种千篇一律的模式。班戴洛在短篇小说结构的设计上别出心裁，在每篇短篇小说前面附一封书信，不只点明了时代背景，而且赋予他的二百来个短篇小说以一种内在的联系，从而使它们成为一个无形的但却是有机的整体。

班戴洛的艺术功力不在于对人物心理的细致刻画，而是以巧妙地编织传奇性的故事见长。

无论《罗密欧与朱丽叶》，还是他的其他小说，情节都曲折有致，变幻多端，故事的展开恰似波迭浪涌，一波三折。而在描写人物情感的冲突的时候，班戴洛常常使用浓墨重彩，务求给以酣畅淋漓的表现。他不惜篇幅，不止一次地让罗密欧、朱丽叶在紧要的关头作慷慨激越的长篇自叙，使人物直接吐露胸怀，把他们丰富而复杂、矛盾而痛苦的情感尽情地宣泄出来。他的小说语言也同《十日谈》迥然有别。薄伽丘追求一种俊逸、玲珑的风格，异常讲究文辞精美，谈吐优雅，而且喜欢在描写中不时插入机智俏

皮的话语，务欲使读者赏心悦目而后快。班戴洛则以为，作家写人叙事，不啻同友人相聚、交谈，进行感情的交融。因此，他偏爱讲述故事、跟读者叙谈的方式，娓娓动人地倾谈，自由自在，紧慢相间。所有这些特点，就使得班戴洛的作品充满戏剧性的因素，不只读来饶有兴味，而且具备改编为剧作，搬上舞台的优越条件。毫不奇怪，他的短篇小说被许多戏剧大师相中，纷纷从中采撷再创作的素材。

班戴洛笔耕一生，奋意纵笔，描绘出了一个时代的风貌和情态。他当之无愧是薄伽丘之后意大利最出色的人文主义小说家。他的创作标志着意大利文艺复兴时期短篇小说的终结。

意大利古典文学的一座里程碑——曼佐尼《约婚夫妇》

曼佐尼的长篇历史小说《约婚夫妇》，是意大利古典文学的瑰宝。在意大利，这部文学名著如同《神曲》一样，家喻户晓，妇孺皆知，人民大众极为珍重和喜爱它；每一个受过初等教育的人，都曾在学校里琅琅吟诵它的精彩章节。

一位权威的文艺批评家曾经指出：《约婚夫妇》“不只是一部卓越的艺术作品，而且是一座真正的纪念碑，它在艺术上占有的地位，堪同《神曲》和《疯狂的罗兰》[1] 相媲美。”[2]

但丁和曼佐尼，都是伟大时代的产儿。但丁的时代，是从封建的中世纪向近代世界过渡的重大历史转折点。伟大的历史变革造就了这位文艺复兴运动的巨人，使他写出了划时代的《神曲》。而曼佐尼生活的岁月，正是意大利进入历史上另一个重大的转折点的时期。民族复兴运动，以磅礴的气势席卷全国。在这场伟大革命运动的推进下，意大利文学出现了继文艺复兴运动以后的另一次空前的繁荣，涌现出了一群星汉灿烂的文学大师。曼佐尼就是他们最重要的代表。

亚历山德罗·曼佐尼（Alessandio Manzoni），1785 年 3 月 7 日出生在米兰。父亲是伯爵，外祖父是当时著名的启蒙主义思想家、

① 意大利文艺复兴时期著名诗人阿利奥斯托所著长篇传奇叙事诗。

② 德·桑克蒂斯：《批评文选》，都灵，国际出版社，1957 年，第 377 页。

律师。曼佐尼自幼受到母亲一家的思想薰陶，继承了启蒙主义的传统。他喜欢阅读意大利启蒙主义作家蒙蒂、帕里尼、阿尔菲耶里的作品。十五岁那年，他受到雅各宾派精神的鼓舞，挥笔写下了第一首诗歌《自由的胜利》。年少气盛的诗人，满腔热忱讴歌德国资产阶级革命，鞭苔封建君主专制。这篇诗作中洋溢的民主主义精神，泛采流光，象红线一样贯串曼佐尼日后的全部诗作。

曼佐尼成年的时候，父亲和母亲因感情不合而离异。他毅然拒绝继承父亲的伯爵封号，于1805年奔赴巴黎，和母亲一起生活。在巴黎，他同政治界、思想界和文艺界人士广泛交游，呼吸到法国革命后的新鲜空气，又从欧洲进步哲学思潮和法国浪漫主义文学中汲取了宝贵的思想养料。在五光十色的思潮汇流的巴黎，他又曾被一些宗教思想家的说教所吸引。这一切都在他创作中留下了鲜明的印痕。

需要顺便提及的是，曼佐尼在巴黎同法国历史学家、哲学家、文学家福里埃结识，情谊甚笃，回国后仍同他书信交往，探讨文学、语言问题。在福里埃的引发下，曼佐尼萌生了对历史事件进行精细的研究的兴趣，注重从既往的史实中撷取艺术创作的素材。

1808年，曼佐尼和日内瓦一位银行家的女儿、虔诚的教徒埃莉凯塔结婚。夫妻十分恩爱。这桩婚姻对曼佐尼也发生不小的影响。结婚两年以后，曼佐便接受洗礼，皈依基督教。从此，他把启蒙思想同宗教教义合二而一，他追求资产阶级革命的理想，但又幻想在基督教精神的指引下建立自由、平等、博爱的社会。

1810年，曼佐尼返回意大利，定居米兰。嗣后，他只是间或到外地或巴黎作短暂的旅行。从1812年至1827年，这是曼佐尼创作的鼎盛时期。继《自由的胜利》之后，他口吟笔耕，写下了许多诗篇。诗人的笔触横贯数百年，纵括了意大利这一历史时期的各个重大事件。《利米尼宣言》（1815）大声疾呼，一切爱国者团结起来，为祖国的独立和自由而战。“团结就是自由”的诗句，喊出了震聋发聩的声音。1821年，烧炭党人在伦巴第地区发动反

对奥地利占领者的武装起义，惨遭镇压。曼佐尼闻讯，立即写出了颂诗《一八二一年三月》，讴歌在斗争中英勇献身的战士。但这首激荡着革命豪情的诗篇，当时未能发表，直到1848年著名的米兰起义爆发时才得以问世，在起义者中间广泛流传，成为鼓舞他们斗争的战歌。曼佐尼的诗歌创作也交织着矛盾。他的五首《圣歌》，是一组纪念基督教宗教节日的诗歌，宣扬基督教能够赋予人类正义、平等和高尚的情感。抒情诗《五月五日》，对叱咤历史舞台的拿破仑的逝世表示哀悼，并用天命论的观点解释历史的进程。

曼佐尼又是一位杰出的戏剧家。他遵循浪漫主义理论写了两部历史剧，把民族复兴运动的崇高理想，注进了历史事件。悲剧《卡马尼奥拉伯爵》（1816—1820）的素材采撷自十五世纪发生的一起真实的历史事件。主人公卡马尼奥拉出身农民，因英勇无畏，屡建战功，被擢升为军事统帅，但最后屈死在他效忠的封建统治者的屠刀下。卡马尼奥拉的悲剧不能不令人心魂震栗，迫使人们痛切感到，君主专制和封建内讧，是意大利民族灾难的薮薮。曼佐尼在剧本的序言里，猛烈抨击古典主义戏剧理论，批评主人公必须是贵族出身的陈腐观念。这部悲剧打破了时间、地点一致的戒律，并在每幕之间安排了“合唱”，淋漓尽致抒发作者的感受和思想倾向。

另一部抒情悲剧《阿德尔齐》（1822）取材于八世纪法兰克王查理大帝对伦巴第王国的征服，融汇进了作者在民族复兴运动初期争取独立、解放的武装起义多次失败后的痛苦的体验，指出被奴役民族不能期待侵略者恩赐自由。

长篇历史小说《约婚夫妇》是曼佐尼最优秀的作品。作者宵衣旰食，呕心沥血，花费了整整二十年的时光，才最终完成了这部小说。它的写作始于1821年，脱稿于1823年，起初取名《菲尔莫与露琪亚》。但作者并未立即付梓印行。他不断对小说进行修改、加工、改写，于1827年更名《约婚夫妇》初次出版。嗣后，曼佐尼又精益求精，继续修改，至1840年刊印了第二版。这就是

留传后世，今天广泛流行的版本。

小说的情节是异常曲折、动人的。伦巴第地区一个山清水秀的乡村。纺织工人伦佐和露琪亚互相爱慕，订了终身，即将举行婚礼。当地恶霸堂罗德里戈早已觊觎美貌的露琪亚，他恫吓神甫堂安保迪奥，不许他为这一对恋人主持婚礼，随后又派遣强徒，向伦佐暗下毒手。伦佐被迫亡命异乡，露琪亚也躲进一家修道院避难。堂罗德里戈买通一个惯于杀人越货的大寨主，把露琪亚劫到山寨。大寨主正经历着精神危机，对过去的罪恶生活深感厌倦和悔恨。露琪亚的纯洁触动了他，在一个红衣主教的启迪下，大寨主幡然悔悟，改邪归正。露琪亚被护送至米兰。伦佐历经饥民暴动、大瘟疫和其他种种磨难，也来到米兰，和露琪亚团圆，有情人终成眷属。

《约婚夫妇》完全跳出了一般的言情小说的俗套。曼佐尼的着眼点不是落在一对青年恋人的生离死别，悲欢离合上，而是把主人公的身世际遇放在十七世纪上半叶意大利具体的历史条件和广阔的社会环境中，予以真切感人的描绘。随着主人公漂泊流荡的足迹，读者眼前展示出在西班牙侵略者铁蹄践踏下，意大利内讧四起，民生凋敝，瘟疫肆虐，灾荒遍地，盗贼丛生的惨苦情景。历史犹如一面镜子。伦佐和露琪亚坎坷曲折的遭际，形象地映照出处于内忧外患的整个意大利人民伤心惨目的境况。十七世纪西班牙统治下的意大利，又是十九世纪奥地利奴役下意大利的缩影。小说借古讽今，把批判的锋芒直指外来侵略者及其卵翼下的封建贵族势力，果敢地触及了争取民族独立、统一和自由这一最尖锐的时代矛盾，使这部历史小说充溢着爱国主义激情，具有异乎寻常的现实意义。

在《约婚夫妇》中，占据中心位置的不是声名显赫的大人物，而是伦佐、露琪亚和其他劳动者（农民、仆人、车夫、船夫、手工业者）；作者着力予以刻划的，不是历史上的重大事件，而是这些普通人实在的生活和坎坷的命运。

但曼佐尼的追求并不止于此。他努力（至少是抱着这样的愿望）从平民的角度来观察和评判他描写的人物和事件。那些热可炙手的权贵的华丽衣饰被剥落了，高贵的尊严被打掉了，他们凶暴冷酷、巧取豪夺、荒淫佚乐的丑恶面貌，呈现于读者的面前。曼佐尼把被损害者和凌辱者同他们进行鲜明的对照，真诚地讴歌这些平民纯朴善痕、热爱劳动、团结友爱、仇恨侵略者和封建势力的高尚品格。平平凡凡的劳动者上升为宏篇巨著的文学作品的主人公，这在意大利小说史上还是破天荒头一次。因此，有的评论把《约婚夫妇》称作“第三等级的史诗”[①]。这一非同小可的革新，对意大利文学发生了深远的影响。

作为一部优秀的历史小说，《约婚夫妇》融汇了曼佐尼的艺术主张，具有鲜明的艺术特色。

在《约婚夫妇》的《序言》中，曼佐尼假托这部小说是他偶然地发现的一位十七世纪佚名作者的一部完整的手稿，经他略加整理而加以发表。因此，他特意在书名下面冠以这样一行字：“亚历山德罗·曼佐尼发现和整理的十七世纪米兰历史》。

在这里，曼佐尼首先提请读者注意，他的小说并非随心所欲杜撰的故事，而是真实可信的“历史”。他认为，历史是生活的记载，因而是艺术作品的源泉，历史并不排斥“诗歌”，而是为诗歌开辟道路。为此，他悉心钻研著名史学家里帕蒙蒂、穆拉托里、乔亚、维里的历史著作和大量有关米兰大公国的史料。但是，如果说他以史书和文献为依据，能够写出一部以一位军事统帅的传奇生涯为题材的悲剧《卡马尼奥拉伯爵》，那末，文字材料对于构想和创作象《约婚夫妇》这样一部小说就远远不够了，因为他立志要为之树碑立传的劳动者，被凌辱的小人物，恰恰是从来都被排斥于史学家们的视野之外，名不见经传。

如何解决这一难题呢？曼佐尼在致福里埃的一封信中谈及

① 彼特隆尼奥：《文学的意大利》，帕隆波出版社，1971年第8版，第469页。

《约婚夫妇》的创作情况时，他写道："我正竭尽全力去深切地体验时代的精神，力图和那个时代生活在一起……到于谈到事件的发展、情节纠葛，我以为，这儿最好不过的法子莫过于去做别人不曾去做的事情：认真地研究现实生活中人与人之间的关系。"

不难看出，同前期的诗歌、历史剧比较，《约婚夫妇》显然体现出了曼佐尼艺术手法上的新特点。不错，曼佐尼依然采用浪漫主义作家偏爱的历史小说这一文学样式，从历史上采撷素材，以抒发个人的强烈情感和美好的理想，表达民族复兴运动的要求。但是，他更加追求作品的历史真实性，力求在现实的社会关系，对生活中"人与人之间的关系"，进行深入的研究的基础上，使他笔下的人物、事件显得真切可信，即符合特定的历史条件下的社会生活的面貌。浪漫主义和现实主义在这里交融了。

透过历史的真实性，揭示时代的精神，这是《约婚夫妇》的一个重要特色。

打开这部小说，首先映入读者眼帘的，是意大利北方伦巴第乡村和莱科镇的景色。曼佐尼用委婉舒徐的笔法，描叙秀丽魅人的自然风光，在这里，作者不动声色地揉入一小节文字，把驻扎于市镇的一队西班牙兵士的情况，略作勾画。寥寥数笔，饱含辛辣的讥诮，把西班牙侵占意大利，侵略者作恶多端，横行无忌的时代气围，异常生动、简括地点染了出来。

当莱科镇的全景从画面上渐渐淡化，镜头慢慢摇向堂安保迪奥神甫时，作者又很自然、巧妙地把故事发生的时间（1628 年 11 月 7 日），作了精确的交代。及至主人公伦佐登场亮相，作家倒叙他的身世，顺势把当时经济凋蔽，民不聊生，百姓离井背乡，另谋生路的社会经济关系，披露了出来，使故事展开的历史背景显现得更加完整、清晰，又为以后描写的疮痍满目、路有饿殍、米兰饥民暴动等情节作了铺垫。

在小说的开头，我们读到了为数不少的官府告示。乍一看来，它们似乎对于艺术作品并不是严格地必要的。其实，作者从他潜

心研究的大量史料中，不惜篇幅，摘引这些告示，自有良苦的用心。强徒充斥，为鬼为蜮，本是当时一种普遍的社会祸害，触目惊心；它又不啻是意大利社会身患的痼疾，经久难治。请看：强徒们勾结恶霸，串通官府，朋比为奸，干着伤天害理的勾当，但照旧逍遥法外；当局三令五申，扬言要翦灭强徒，并不断加重苛酷刑罚的分量，强徒却愈益猖獗；告示多如牛毛，除去显露封建统治者的腐朽，司法官员的庸碌无能的本相外，唯一的效果只是让平民百姓枉屈于新的灾祸之中，使那班不法之徒更加奸诈难防。这个中道理，没有比这一道又一道的官府告示讲得更真剀、更透彻的了。第一手史料直接引入小说，突出了艺术作品的历史真实性，增强了时代感，有助于更深一层地勾勒出特定的时代的本质特征。

曼佐尼还善于凭借饱含生活气息的细节描写，烘托出浓烈的时代特征。在开卷第一章，作家以状物传神之笔，神情毕肖地描画了两个强徒的肖像。这不是一般的恶棍。且不说他们的举止、言谈，请看他们的装束打扮：头戴一项装饰着“大流苏”的“织成网状的绿色宽边帽子”，“一绺卷发”，披拂在前额，“两撇长长的髭须，在嘴唇上翘然而起”，腰间系着一把镂刻着龙纹的长剑，“拭擦得锃明彻亮”。这是十七世纪强徒们最喜欢的装束，它体现了这班恶棍飞扬跋扈，浑身匪气，但又故意炫弄自己威风的派头，具有地地道道的那个时代色彩。

在开局的几章中，我们看到，富有诗意的文字，同真实可信的史料，诗意盎然的描绘，同发人深思的“间断”，历史同想象，紧密交织，相得益彰。两名强徒的出场，引出关于这伙亡命之徒的一段历史记载。这一“间断”，不只点明故事的历史背景，在艺术上又造成一种悬念，愈加激起读者急切知道这两名强徒来意的兴味。

关于《约婚夫妇》的这一特色，意大利当代著名文学史家卢索教授作了这样精辟的概括：“十七世纪，是贯串（《约婚夫妇》）

每一页的真正的、内在的主人公。”小说的每一章节，无不打上了“十七世纪的印记”①。

意大利文艺理论界泰斗克罗齐，早年对曼佐尼这种历史同想象交融的艺术手法颇有微词，认为曼佐尼的诗歌、历史剧堪称艺术精品，“诗歌”，而《约婚夫妇》只不过是“出色的说教作品”。晚年，克罗齐修正了自己的观点，承认他的这种看法“产生于自己的失误，或者说过分的漫不经心。”②

《约婚夫妇》艺术上的另一个重要成就，是多侧面地塑造了堂安保迪奥神甫和蒙扎的修女等性格复杂、饱满，丰富多彩的艺术形象。

教区神甫堂安保迪奥头一次出场，是一个初冬的薄暮时分。他迎着夕阳的余辉，在宁静的乡村小径上，逍遥自在地踽踽独步，念念有词地诵读《大日课》。真是好一副怡然自得的神态！单是这个亮相，就鲜明地点出了堂安保迪奥的身分、个性和精神状态。安定和宁静，悠闲舒适，是他生活的主要内容，是他的理想。堂安保迪奥既不是地主豪绅，又不是富翁商贾。他穿上神甫的黑袍，并不是受献身宗教的崇高精神所驱动，而是为着由此可以稳稳当当地过上安宁的日子。但他的性格世界中充满了矛盾。他无意去伤害别人，也不愿意冒那怕最微小的风险去追名逐利。他胆小如鼠，凡是遇到纠纷，总是退避三舍，忍气吞声，委曲求全。当他受到声势显赫的堂罗德里戈派来的两名强徒的恫吓，立刻掉了魂儿似的，终日价唉声叹气，于是硬着头皮去编造难以自圆其说的理由，放弃为伦佐和露琪亚主持婚礼的职责。但他又觉良心不安，只好装病躺倒。他惯于为一己私利盘算，但他又不屑于依附什么贵族、邦派，去伤害别人，犯罪造孽。

---

① 卢索：《从曼佐尼到莱奥帕尔迪》，佛罗伦萨，桑松尼出版社，1981年，第6—7页。

② 见德·桑克蒂斯：《批评文选》，第374页。

曼佐尼深刻地揭示出，堂安保迪奥这一独特个性，是在意大利封建社会末期的沃土上孕育和滋长的。他生活在意大利蒙受异族奴役、封建割据双重灾难的畸形社会。在那个年代，善良的弱者好比既没有牙齿，又没有爪子的牲畜，时时会遭到被凶猛的禽兽吞噬的厄运。堂安保迪奥生活在这世道上，活象“一双脆弱的瓷瓶，却不得不跟许多铁制的器皿混在一起，去作一次漫长的旅行。”在他的意识深处，本能地确立了这样的信念：在这是与非颠倒，权势主宰一切的社会里，与世无争，明哲保身，低首下心，是护身自卫的最好武器。这是他的处世哲学，或者说，是他打心底里真正信仰和奉行的《福音书》。

堂安保迪奥正是在意大利那个特定的畸形社会基础上诞生的畸形儿。社会之恶，使他的灵魂、精神严重地扭曲了。他是个利己主义者，同时，他又是个被损害者。懦弱卑怯，忍辱屈从，是他复杂的性格世界的突出特征，也是那个社会的病态的象征与表现。曼佐尼鲜活逼真地塑造了这样一个复杂的、充满矛盾的独特艺术形象。阅读小说的时候，我们抑制不住对这个人物的嫌恶的情绪，但又不由得对他怀着怜悯的同情。堂安保迪奥这一典型，已经成为意大利文学的人物画廊里最著名的艺术形象之一；出自堂安保迪奥之口的一些言语，已成为意大利文学语言中的名句。

曼佐尼善于运用不同人物之间性格的强烈对比，来塑造人物形象。如果说堂安保迪奥是抱定明哲保身，随波逐流的处世哲学，是个怯懦、利己主义者的典型；那么，克里斯多福罗神甫却是别一种个性性格。他扶危济困，嫉恶如仇，为了救助被欺凌的弱者，他怀着一副侠义心肠，甘愿赴汤蹈火，去同恶势力奋勇抗争。作者描绘堂安保迪奥这个人物，目的是要谴责教会放弃维护弱者的职责；他刻划克里斯多福罗神甫，则是力图宣扬借助基督教来培养仁爱精神。这两个人物性格是完全对立的，但起着相反相成的作用。曼佐尼运用这种对比的艺术手法，塑造了一对具有鲜明的、独特的个性的神甫形象。

蒙扎修女是曼佐尼塑造的另一个性格饱满，神态曼妙的形象。小说第八章叙述露琪亚为了摆脱罗德里戈的迫害，在克里斯多福罗神甫的帮助下，和母亲一起来到蒙扎修道院避难。作者笔锋随即一转，不惜用三万余字的篇幅，描写了一个有名的“蒙扎修女的故事”，构成一篇“小说中的小说”。这位修女的身世曲折动人。她是蒙扎城中首屈一指的贵族家庭的千金小姐，原本应当安享家族的荣华富贵和世俗生活的欢悦幸福；然而，当她还在娘胎里的时候，冷酷、贪婪、恣睢暴戾的父亲却已替她安排好了一辈子当修女的命运。不管她以后曾经如何苦苦哀求，曾经怎样奋力挣扎，终究未能逃脱在清冷的修道院里虚度终生的厄运。她所憧憬的幸福，她所渴求的爱情，生生地被葬送了。活泼的青春，稚嫩的生命，遭到了冰刀霜剑的无情摧残。蒙扎修女的悲剧，是对封建贵族阶级及其礼教的有力控诉。

她受到封建势力的伤害、蹂躏；她挣扎，抗争。渐渐地，她的性格，她的品性，她的心理，也严重地蜕变了，畸形了。冷漠、虚荣和忌恨，侵蚀了她的心灵。她时时有一种侮辱、虐待、损害别人的冲动，对别人施以暗算的渴求。她犹如受到病毒的严重侵害，身心变态的病人，又反倒过来去传播这些可恶的病菌，去腐蚀他人的肌体。不妨说，蒙扎修女是个社会和礼教的双重意义上的牺牲品。她的悲剧富有异常深厚的内涵。

对人物心理的敏锐洞察力和丰富表现力，是《约婚夫妇》的另一艺术特色。

伦佐同堂安保迪奥先后有三次谈话。作者通过这三次特定情况下的特定行为的描写，以行动透示心境，把主人公从喜气洋洋、就要当新郎的满心快活，到失望、惊讶和愤慨，从对安保迪奥的推诿、暧昧感到莫名其妙、满腹孤疑，到明白真相，恍然大悟，终于按捺不住怒火中烧的复杂的心理状态，生动有致地展示出来，对伦佐心湖中激起的跌宕起伏的感情波澜，作了层次分明而富有情致的描绘。伦佐淳厚、憨直、热情坦荡的内心世界也由此得到充

分的刻画。

堂安保迪奥散步归来，遭遇强徒的场面，小说也有精采的心理描写。神甫不慌不忙地踱着方步，诵读着《大日课》。他把经卷合上，“把右手的食指当作书签似的夹进书里，伸到身后，手背就势搁在左手的掌心里”，还不时抬起脚来，“把路上绊脚的石头子儿朝旁边的墙跟踢去”。三言两语，微妙微肖地勾画了他悠闲自在的神气。当他突然遇见两名凶狠的强徒，而且他明白自己正是他们等待的人时，立刻心慌意乱了。但他又强打起精神，装作若无其事的样子，“把左手的食指和中指伸进衣领里，好象要把衣领整理一下似的，两双手指头顺势贴着脖颈绕了半圈，脸孔跟着向后边扭转”，打眼梢紧张地瞟着远处。他希望突然出现一个什么人，来解救他的危难。惶惶不安，而又故作镇静的内心活动，得到了活脱脱的表现。他终于发现，四周既无可以逃跑的小路，附近也瞧不见一个人影，于是他只得硬着头皮，加快了步子，故意提高嗓门诵读经书，“脸上尽量显露出一副若无其事和怡然自得的神情”，嘴角还挂着“做作的浅笑”。作者捕捉住人物精神中这些最富有特征的细小、微妙的动作，给予有力的刻划，使堂安保迪奥这个胆小、世故、圆滑的人物跃立纸上。

着意描绘大自然的景色，是浪漫主义文学的一个重要特征，也是《约婚夫妇》的一个鲜明的艺术特色。小说开场的景物描写，已成为各家文学作品选读必收的佳篇。伦巴第明净的蓝天下，流动着一幅五光十色，不断变幻的画卷。那层峦叠嶂，“峰峰竞秀，峭拔幽奇，无论从哪个方向打量，都自有一派绮丽、奇妙的景象”。科摩湖澄澈如镜，浩淼壮观，涓涓河水“仿佛一条放射着碎银般的光华的长蛇”，婆娑多姿中显出恬静、温柔。对大自然美的着力描写，饱含着作家对祖国的挚爱，对故乡的缱绻情思，激荡着爱国主义的情感。

在《约婚夫妇》中，自然景象的描绘，不只勾画出故事发生的环境，赋予作品以浓郁的诗情画意，而且在读者身上引发出一

种和蔼可亲、爽心悦目的感觉。读者不由得萌发出一种认识生活在这个环境里的小说主人公们，了解他们的命运遭际的强烈愿望。读者几乎猜想到，生活在这样幽美、宁静的环境里的人们，一定是勤劳、温顺、善良、热爱和平的。自然景物的描写，在小说中又巧妙地起到了激发读者的情感共鸣和烘托人物的精神品格的作用。

《约婚夫妇》独具风韵的语言，无疑也是小说成功的原因之一。曼佐尼把伦巴第方言，同作为意大利民族语言基础的托斯堪纳方言揉合在一起，进行加工、提炼，形成既保留了民间口头语言的特色，又让意大利人都能懂得的文学语言。它一扫古典主义文学作品的绮丽、造作的风格，以明快、自然见长。小说中各个人物的语言都有自己的性格色彩。堂安保迪奥说话比较文雅，但闪烁其辞，他好用拉丁文，既为着卖弄自己的学识，又用来掩饰他想回避矛盾，但又左右为难，颇费筹思的困窘。伦佐是个农村纺织工人，语言朴实、生动，口语成分较重，符合他天真中透着机智的性格。堂安保迪奥的女佣，佩尔佩杜娅快人快语，直率豪爽。《约婚夫妇》对意大利近代文学语言的发展作出了重要贡献。德·桑克蒂斯在论述《约婚夫妇》的语言成就时，曾作了这样的评价："正是在这个意义上，可以断言，曼佐尼确实不愧为新文学之父，今日新文学的特征乃是自然。"①

① 德·桑克蒂斯：《批评文选》，第407页。

咏叹痛苦的抒情诗人

——莱奥帕尔迪[1]

贾科莫·莱奥帕尔迪（Giacomo Leopardi，1798—1837），是意大利最伟大的诗人之一。他出生在意大利的“国中之国”——教皇国统治下的一个封闭、落后的小城镇雷康那蒂，成长于欧洲反动势力猖獗的黑暗年代。

莱奥帕尔迪从小深受冷酷无情的环境的压抑。童年时代的幻想和忧虑，父亲的粗暴和母亲的淡漠造成的家庭生活中令人窒息的隔阂和紧张，各种疾病的长期折磨，同强大而腐败的罗马社会的冲突，伴随了诗人短暂而坎坷的一生。因此，人生的不幸，充斥人世间的痛苦，虚无空幻的情绪，同挣脱令人窒息的家庭和环境的羁绊的渴望，反对国内外封建主的压迫和教会权势的强烈要求，根本改变意大利现状的爱国热忱，紧紧交织在一起，构成了他的思辩和他的诗歌的主旋律。

同文艺复兴时代大诗人彼特拉克一样，莱奥帕尔迪是一位才华过人、成就卓著的伟大抒情诗诗人。如果说，彼特拉克是讴歌爱情的抒情诗人，那么，莱奥帕尔迪则是咏叹痛苦的抒情诗人。

几乎失明的莱奥帕尔迪，面对民族复兴运动遭到挫折后封建复辟的黑暗现实，陷入无比深沉的痛苦。这痛苦，源于诗人自身

① 1997 年 11 月 14 日，意大利驻华大使馆文化处假北京昆仑饭店举行莱奥帕尔迪逝世一百五十周年纪念晚会。作者应邀在会上发表了演讲，本文即是演讲稿的中译。

的不幸，也源于沦为异族奴役的祖国的不幸。这痛苦，是对意大利光荣历史的缅怀；这痛苦，也是对美好未来的追求。在不幸的莱奥帕尔迪的身上，意大利人民听到了多少个世纪以来他们不幸的母亲意大利的声音。

莱奥利尔迪是集诸多矛盾于一身的诗人。他认为世间一切全是空幻，但他以伟大诗人但丁的形象激励同时代人从祖先那里汲取荣誉感和力量；他不相信进步，但他让你追求；他不相信自由，但他让你热爱自由。他悲观失望，但他呼吁意大利的儿子们锻炼体魄，拯救意大利。他把爱情、荣誉、美德统统称作虚无，但他却在你的胸膛点燃起不可遏制的希望之火。这是莱奥帕尔迪的矛盾，也是他那个时代的矛盾。我想，这正是莱奥帕尔迪的诗歌的价值与力量之所在。

四十多年以前，我国大学者钱钟书教授写道：

“只有极少数的中国作家阅读莱奥帕尔迪，这实在是件憾事。”①

今非昔比，马可·波罗桥②下的潺潺河水已经流过许多年了。中国同欧洲、意大利隔绝的时代一去不复返了。莱奥帕尔迪的一些诗歌、对话录已经相继译成中文，《中国大百科全书》和其他一些中国学者撰写的评论文章也给予莱奥帕尔迪以充分的重视。

伟大的艺术家的作品是不会死亡或者衰老的。相反，它们将超越时间和空间而永葆美妙之青春。我相信，植根于意大利国土的莱奥帕尔迪的诗歌能够成为世界的。莱奥帕尔迪也属于中国。今天举行的纪念诗人逝世一百五十周年的晚会，就是很好的见证。

---

① 见 1946 年在南京出版的英文杂志 Philobiblio，M. 2，第 35 页。转引自意大利《中国》月刊 1986 年第 1 期，白佐良：《钱钟书——关注意大利文学的作家和学者》。

② 西方人称北京的卢沟桥为马可·波罗桥。

一部闪烁史诗光采的历史小说——《斯巴达克思》

1873年9月，罗马一家进步刊物《范夫莱》开始连载乔万尼奥里的长篇历史小说《斯巴达克思》。1874年，小说以单行本问世。一百多年来，这部古代奴隶革命的壮烈颂歌，广泛流传，深为各国人民所喜爱；它描写的起义奴隶永垂千古的业绩，至今仍强烈打动读者的心弦，激起人们对奴隶英雄的无限崇敬。纵观意大利和欧洲文学史，这样有声有色、威武雄壮地描写劳动人民的武装斗争的佳作，并不多见。

《斯巴达克思》的历史依据及其作者

伟大的历史运动造就伟大的历史人物。公元前一世纪，奴隶主专制的罗马爆发了最大的一次奴隶起义。在这一革命风暴中，涌现出了奴隶阶级“最杰出的英雄”①，“整个古代中最辉煌的人物”②——斯巴达克思领导的起义军，在三年多的时间里，纵横转战，所向披靡，把奴隶主阶级的反革命武装打得落花流水。丧魂落魄的罗马贵族惊呼，斯巴达克思“象汉尼拔一样，站在罗马的大门口。”气吞山河的斯巴达克思起义，沉重打击了奴隶主阶级的统治，动摇了仿佛万能的罗马奴隶制度，有力地推动了奴隶社会

① 《列宁选集》，人民出版社，1972年版，第4卷，第50页。

② 《马克思恩格斯全集》，人民出版社，第30卷，第159页。

向先进社会制度的转变。

关于斯巴达克思起义，在历史著作中早有记载。

斯巴达克思的同时代人萨琉斯提乌斯(Gaeus Sallutius Crispus，公元前86—35）所著《历史》，初次详尽叙述了这一起义，可惜只保留下来一些断片。在残存的断片中，萨琉斯提乌斯谈到斯巴达克思过人的才华，善于用说服的方法训练士兵严守纪律和起义军内部的分歧。

古罗马著名作家普鲁塔克（Plutarchos，约46—120）在《希腊罗马名人传》中，以丰富的细节，叙述了起义的始末，提供了许多有价值的史料。普鲁塔克指出：斯巴达克思“不但非常勇敢，有强大的气力，而且非常聪明和仁爱”，不象一个“野蛮人”[①]。

古罗马史学家阿庇恩（Apppianus，公元二世纪前半期）的《罗马史》，被马克思称赞为“一本很有价值的书”[②]。书中谈到斯巴达克思的身世和起义的兴衰，说：斯巴达克思是色雷斯人，“从前曾和罗马人作过战，沦为俘虏而被出卖为角斗士”；起初，罗马人“蔑视”这场战争，“一笑置之”，尔后，斯巴达克思的军队势如破竹，兵力达到十二万人以上，贵族们惊慌失措，“恐惧笼罩了所有的人”。[③]

另一名罗马史学家弗洛尔（Lucius Annaeus Florus，公元二世纪）虽然对起义持轻蔑态度，但他编纂的《李维七百年战争史拔萃两卷》提供了一些新资料，其中说，“奴隶们在冲锋陷阵时视死如归，他们不是为生而战，而是为死而战”，斯巴达克思是“最卓越的军事统帅”。

一些古代作家还专门描写了斯巴达克思作为杰出的军事统帅所具有的才干。罗马政治家、作家弗隆丁努（Sextus Julius Fronti-

---

① 普鲁塔克：《克拉苏传》，见《希腊罗马名人传》。

② 《马克思恩格斯全集》，人民出版社，第30卷，第159页。

③ 阿庇恩：《内战记》，见《罗马史》。

nus，40—106）所著《军事韬略》，汇集了历史上各次著名战役的实例，其中引证了斯巴达克思同罗马奴隶主统治集团进行斗争时所运用的许多军事韬略。

从公元前一世纪至五世纪，大约三十多位著作家记叙了斯巴达克思起义。史书的记载，为乔万尼奥里创作小说《斯巴达克思》提供了历史依据。

乔万尼奥里对古代著作家编修的史书进行了深入、潜心的研究，从中撷取了素材，构成小说的情节基础。在小说的细节描写中，作者有时还直接援引普鲁塔克、阿庇恩和弗洛尔提供的史料。[①]当然，史学家的著作不可避免地受到当时占统治地位的奴隶主思想意识的侵蚀。乔万尼奥里充分注意到了这一点。他在小说的一条注脚里，敏锐地指出，罗马史学家一方面不得不详尽地叙述角斗士起义的史实，另一方面“为了保持罗马的尊严”，他们又“常常贬抑它的重大意义”，甚至把它污蔑为“可耻的、玷辱罗马的战争”[②]。因此，乔万尼奥里不是机械地复述史书记载的史实，而是根据时代的要求，以同情奴隶起义的思想和参加革命运动的切身体验，对这一人们熟悉的历史事件进行了艺术上的再创造，写出了《斯巴达克思》这部优秀的文学作品。

有关乔万尼奥里的生平，传留下来的材料不多。笔者1980年在罗马图书馆寻得一本1878年刊印，现已绝版的《拉法埃洛·乔万尼奥里生平与创作自述》，获取了有关作家生平的第一手资料。了解乔万尼奥里的生平事迹，对于我们认识《斯巴达克思》的价值，探索作家的创作道路，是十分必要和有益的。

1838年5月13日，拉法埃洛·乔万尼奥里（Raffaello Giovagnoli）诞生在罗马的一个律师家庭。他幼年丧母，父亲是一位自由主义战士，曾任税务检察官。1848年革命高潮席卷意大利时，父

① 见《斯巴达克思》中译本，上海译文出版社，1982年、第470、728、738页。
② 见《斯巴达克思》中译本，1982年版，第406页。

亲参加国民自卫军，抗击奥地利侵略者和罗马教廷，捍卫罗马共和国。翌年，教皇重新盘踞罗马，父亲被免职。乔万尼奥里从小受到父亲进步思想的薰陶。他的少年时代是在意大利遭受异族蹂躏和封建压迫，民族矛盾、阶级矛盾尖锐，民族复兴运动勃然兴起的岁月中度过的。风雷滚滚的革命时代，家庭的反封建传统，很早就在他身上培育了爱国主义和民主主义思想。

乔万尼奥里起先在中学和大学攻读文学、哲学。为了献身民族复兴运动，二十岁那年，他毅然投笔从戎，带领三个弟弟加入意大利诸邦中唯一没有被外国势力控制的撒丁王国军队。1867年，民族英雄加里波第组织志愿军攻打教皇控制的罗马，乔万尼奥里又和弟弟们投奔加里波第麾下。他作战英勇顽强，多次荣立战功，受到加里波第的赏识，被任命为连队指挥官。在解放蒙特洛通多的战役中，他指挥有方，坚定果断，受到嘉奖。他的一个弟弟范比奥在这次战斗中牺牲。嗣后，根据加里波第的提名，他擢升为总参谋部军官。关于乔万尼奥里的这一段经历，加里波第的儿子后来回忆说："他的声名品行，他的刚毅无畏，始终是任何赞美之词难描述的。"① 同加里波第的战斗情谊，长期出生入死的戎马生涯，对作家的世界观和创作发生很大的影响；《斯巴达克思》中渗透的现实生活气息和民主主义思想，是同这段经历直接有关的。

1870年，乔万尼奥里退伍。此后，他当过新闻记者，为进步刊物撰稿；同时，执教于罗马、威尼斯，讲授文学、历史，并担任罗马高等女子师范学校校长。他还多次当选罗马市、省和意大利议员。

乔万尼奥里是位兴趣广泛，才华横溢的文学家。他从小对古典文化、历史和意大利文学怀有浓厚的兴趣。据他自述，在父亲的指导下，他六岁阅读史书，十岁已博览古罗马史学家的经典，在

① 阿·巴切里：《拉法埃洛·乔万尼奥里》，《新文集》1938年第8期，第79页。

校学业优异，年年名列前茅。[1]这给他后来的文学创作打下了坚实的基础。早年，他以写作幽默诗歌、古罗马名人传和文艺评论活跃于文坛。他一生共写了六部历史小说，两部现代题材长篇小说，两个剧本，一部诗集和两部文艺评论集。

他的历史小说大多以古代或中世纪的罗马生活为题材，表现出反对封建专制和教皇统治，追求民主共和制度和社会正义的热切愿望。小说《娜塔丽娜》（1875）着意刻划一个出身微贱，美丽、聪颖的女子娜塔丽娜，同骄矜、刻薄的公爵夫人的冲突，歌颂女主人公的才智和胜利。历史小说《萨杜尔尼诺》（1879）塑造了一位古代罗马共和国优秀政治家的形象。萨杜尔尼诺是护民官，他代表贫民的利益，制定了一系列改革方案，打击豪门贵族，最后遭到元老院迫害而死。

乔万尼奥里还是位诗人。诗集《青春的过失》（1883）收1858年至1883年间写的诗歌四十六首。诗人或擂动战鼓，激励“意大利人，拿起武器!”解放祖国，驱逐外寇；或引吭高歌，颂扬加里波第、马志尼的伟大功勋；或低徊吟唱，寄托对斗争中光荣捐躯的弟弟的哀思；或似鸣镝响箭，向虚伪、媚敌的教会、僧侣投刺。这些诗篇饱和了作者的爱和恨，强烈地表达了时代脉搏的震跳。《斯巴达克思》中那首著名的《自由女神之歌》，起初就是一首激越昂奋的政治抒情诗，在刊物上发表，后来被作者恰到好处地嵌进小说的第八章。

乔万尼奥里在文艺批评方面也有建树。他的文艺论集《一个唠叨者的沉思》（1887），论述马基雅维利、哥尔多尼、梅塔斯塔西奥等名家的戏剧创作，从分析戏剧家造的人物性格特征、人物性格与时代环境的关系入手，发表了许多精辟的见解。《意大利民族复兴运动史上的浪漫主义》一书，从政治倾向、文学主张、艺术形态三个方面，阐发欧洲和意大利浪漫主义文学的特征。

---

① 见《拉法埃洛·乔万尼奥里生平与创作自述》，威尼斯，1878年。

乔万尼奥里是位学识渊博的文学家、历史学家。他不但通过写作历史小说，而且借助历史研究来为现实的政治斗争服务。他的历史著作《齐雷鲁基奥和堂皮隆尼》(1894)、《佩雷格里诺和罗马革命》(三卷，1898—1911)，详尽地记叙了罗马人民为反对奥地利统治者于1848年举行的武装起义，洋溢着爱国主义热情和反教权主义精神。

不难看出，无论是文学创作，还是历史著述，乔万尼奥里的作品都以表达时代精神为旨趣。无论是在炮火连天的民族解放斗争前线，还是在荡涤封建主义思想意识的文化战线，乔万尼奥里都是一位坚定、炽热的民主主义战士。

雄浑壮阔的历史长卷

《斯巴达克思》是一部富有史诗色彩的历史小说。乔万尼奥里以独特的审美方式，对一个特定时代的历史，进行多侧面、多方位的艺术审视和展示。

公元前一世纪，正值共和时期的末年，罗马社会充满各种尖锐的矛盾。罗马同各被征服地区的矛盾，贵族同平民的矛盾，奴隶主内部的矛盾，奴隶同奴隶主的矛盾，错综交织。作者没有简单地、面面俱到地再现历史的这种种矛盾，而是对历史作巨大的艺术概括。小说以罗马竞技场的角斗表演揭开故事的序幕，描绘出一幅惊心夺魄的悲剧场面。竞技场上的惨剧，正是吃人的罗马社会的一个缩影。小说通过这一具有典型意义的情节，一开始就鲜明地勾画出奴隶社会两大对抗阶级你死我活的矛盾：一方面是骄奢佚乐、残忍横暴的奴隶主，一方面是挣扎在死亡线上的角斗士；从而把抨击的矛盾直指奴隶主统治集团。

小说第八章有一首歌谣，其中唱道：

我们在流血流汗

痛苦地呻吟

暴君们却在宫殿里举杯痛饮！

这是千百万被压迫奴隶的血泪控诉，也是奴隶社会暗无天日的历史情景的象征。

暴政从来是革命的催生婆。奴隶们把钉铐和铁链铸成锋利的短剑，高举起造反的义旗，誓要“用压迫者的血来偿还被压迫者的呻吟”。

小说从多方面表现了奴隶起义军浩大的声势，和由弱到强、由小到大的日益发展、壮大的过程。加普亚城深夜暴动，标志着奴隶们由个别的逃跑、反抗，飞跃到革命的武装力量同奴隶主武装之间的大规模斗争。此后，起义队伍在斯巴达克思领导下，克服各种困难，不断歼灭敌人，赢得胜利。维苏威山奇袭官军，两败瓦利尼乌斯、轻取瑙拉城、阿昆纳城和芬提城大捷……，给号称“世界的征服者”的罗马军队以致命打击。奴隶主们惶惶不可终日，“在恐慌中吓得默默地面面相觑”，哀叹角斗士们发动的战争，“威胁了罗马本身的生存”。一支七十八名奴隶的小小队伍，迅速发展成为由各民族奴隶、贫苦农民组成的浩荡大军。星星之火，形成烈焰飞腾的燎原之势。这革命的烈火，炽热了千千万万奴隶的心；它象火炬，照亮了黑暗的罗马社会。

小说以细致的笔触，情趣盎然地描绘出罗马巍然的神庙，宏伟的竞技场，富丽堂皇的宫殿，华美的贸易堂，典雅的拱廊，精致优美的壁画、雕塑、器皿等艺术品。这一处处古迹，一座座殿堂，四时景物，节庆礼仪，并不是一种单纯的场景，而构成一个深广的文化历史背景，形成一种艺术氛围，它们是古罗马历史风貌和民俗生活的艺术再现，使小说具有高度的历史生活的真实感；同时，这又是对贵族奢华糜费，腐朽寄生的生活的有力揭露，生动地展现出奴隶们无限的才智和力量。

在作者充满激情的笔下，被压在社会最底层的奴隶、角斗士，

虽然被卑贱的生活折磨得几乎"失却了人的风貌"，然而他们不是对自己的地位安之若素、浑浑噩噩的奴隶，火与剑的撕杀把他们锤炼成为具有崇高的理想，为了神圣的解放事业甘洒一腔热血的勇士。在同克拉苏进行的一次激烈的战斗中，一万二千三百名战士奋勇杀敌，全部捐躯战场，他们的尸体中"只有两具是背部负伤的，其他人的伤口统统在胸前"。这是多么可歌可泣的壮举！斯巴达克思壮烈牺牲后，两名战士冒着生命危险来到战场，在月光下寻找他的遗体，然后小心地把它运走；激励他们这样行事的是一个强烈的意念：决不让他们英勇的首领"遭受那批蛮横的战胜者的亵渎和侮辱"。这是何等真挚感人的情感！一方面歌颂奴隶们无畏的英勇气慨和高尚的道德情操，"他们不但应当是获得自由的人，而且是能够创造伟大功勋的人"，他们是历史的主人；一方面暴露奴隶主的腐朽丑恶，残暴专横，是历史的罪人。这样作者就以正确的史观审视和展示了历史的大趋势。

历史小说，是现代人以现代的意识、观念和情感，对特定的历史时代和社会生活的艺术再现。乔万尼奥里成功地把正确的史观同现代意识揉合在一起，他是立足于十九世纪七十年代的意大利社会，去展现古罗马社会波澜壮阔的奴隶起义的。

十八世纪下半叶至十九世纪七十年代，意大利处于资产阶级革命时期。以反对外族侵略和本国封建统治，争取国家独立、统一和民主、自由为主要内容的民族复兴运动蓬勃兴起。产生了反映这一运动的浪漫主义文学。浪漫主义作家广泛采用历史剧、历史小说的艺术形式，借古喻今，表达人民渴望自由解放的愿望。描写斯巴达克思起义的历史剧、历史小说，就是这种倾向的一个代表。1726年，意大利音乐家朱塞培·贝尔西内创作了歌剧《斯巴达克思》，把这位古代英雄的形象搬上舞台。嗣后，赞颂斯巴达克思的戏剧、雕塑作品相继在资产阶级革命运动日益高胀的法国、德国、奥地利等国问世。到了十九世纪下半叶，意大利民族复兴运动臻于高潮，以斯巴达克思起义为题材的文学艺术作品，犹如雨

后春笋，纷纷涌现，形成一股“斯巴达克思热”。其中有著名浪漫主义诗人、作家亚历山德罗·曼佐尼的悲剧《斯巴达克思》、朱利奥·卡尔卡诺[①]的悲剧《斯巴达克思》(1857)、伊波里托·尼埃沃[②]的诗剧《斯巴达克思》(1857)，此外，还有一大批同名歌剧。

乔万尼奥里的小说就是在这一历史文化背景下诞生的。作者适应现实情势的要求，在作品中再现这位历史伟人，正是“为了赞美新的斗争”，为了“穿着罗马的服装，讲着罗马的语言来实现当代的任务，即解除桎梏和建立现代资产阶级社会。”[③]小说中展示的古罗马奴隶遭受残酷的压迫、奴役的境遇，正是十九世纪意大利人民在外来侵略和本国封建主义桎梏下蒙受深重灾难的生动写照；为斯巴达克思领导的罗马奴隶起义谱写的一曲高亢赞歌，显然是对当代意大利资产阶级领导的民族解放斗争的热忱讴歌。这使小说荡漾着爱国主义激情，使斯巴达克思这个英雄的个性升华为历史的个性。

但《斯巴达克思》的现实意义不止于此。小说发表于1873年。我们知道，乔万尼奥里是1870年罗马解放之后，退役到罗马从事文学活动的。可以推想，小说写于1870至1873年这几年间。这是民族复兴运动结束以后的时期。意大利民族复兴运动以大资产阶级和封建王朝的妥协宣告结束。这一运动的不彻底性，它保留下来的封建君主政体和严重的封建势力，使得“解除桎梏和建立现代资产阶级社会”的斗争未能进行到底。资产阶级民主派对此深感失望。他们反对跟封建贵族妥协，要求建立资产阶级共和国，实现资产阶级革命的目标。乔万尼奥里在小说中很清晰地表达了这一要求。小说中的斯巴达克思不止一次地表明，他献身的事业

---

① 朱利奥·卡尔卡诺《Giulio Carcano，1812—1882)，曾参加1848年革命，除悲剧《斯巴达克思》外，主要写作反映农民贫困生活的“乡村小说”。

② 伊波利托·尼埃沃（Ippolito Nievo，1831—1860)，加里波第派战士，代表作是描写意大利民族解放斗争的历史小说《一个意大利人的忏悔》。

③ 《马克思恩格斯选集》，人民出版社1972年版，第1卷，第604—605页。

不只是要争取奴隶的自由，而且是为着实现普遍的“自由、人权和平等”，实现“人与人之间一律平等，民族与民族之间互相亲善友爱”，建立一个“正义与智慧的世界”。这显然超越了奴隶革命的目标，而是抒发了十九世纪七十年代资产阶级民主派的社会、政治思想，反映了他们希望从斯巴达克思身上“再度找到革命的精神”，继承进行社会变革，把资产阶级革命推进到一个新阶段的意愿。作者在书中明确表示，他写斯巴达克思这样一位古代杰出人物，他的旨趣是“让后世这些丧失了英武气概而且日趋退化的子孙回忆一下他们祖先的事迹”，从失败中振作起来，为实现资产阶级革命的理想而奋斗。心有灵犀一点通。正是出于这样的理解，民族复兴运动的著名英雄加里波第以“狂喜”的心情阅读了这部小说。加里波第在致乔万尼奥里的一封信中深情地表示，希望他的同胞们重视这部小说的“伟大价值”，“保持毫不动摇的坚毅精神”，捍卫神圣的自由事业。

豪放与柔美兼备的艺术风格

《斯巴达克思》是一部具有强烈的艺术感染力的历史小说。书中描写的主要人物、起义过程、各次重大的战役，甚至奴隶起义军的行军路线，都跟史料的记载基本吻合。作者凭借渊博的历史知识，以广阔的画面，生动的细节，对古罗马奴隶生活的原生风貌，对奴隶社会的政治制度、思想观念、文学艺术和风尚习俗，对恢宏壮观的古战场，对那个特定时代的物质层面和精神层面，作了全景式的展现，制造了独具风韵的色彩感，带着读者一起走进了历史时代的现实中去。

然而，《斯巴达克思》的艺术魅力主要在于，他把那个火与剑的历史，同气韵浩荡的诗，比较完美地结合了起来。乔万尼奥里为此匠心独运，调动了各种艺术手段和方法。

一部优秀的文学作品，大抵都有精心结构的开局。好的开局

能象磁石吸铁一般，一开始便紧紧吸引住读者。好的开局又象一把奇妙的钥匙，一开始便启开读者的感情的泉眼，去对主人公的命运遭际，他的喜怒哀乐，发生强烈的共鸣。《斯巴达克思》的开局就具有这样的特色。

小说以罗马竞技场的角斗表演揭开故事的序幕。一幅触目惊心的悲壮场面顿时呈现于读者的面前。古罗马的街道上，人潮如涌，宏伟的竞技场，熙熙攘攘，挤满了十万名观众。一百名角斗士，象走兽似的被驱赶入场，互相格斗，他们早已丧失了自由，如今，只有在角斗中让对手丧生，才能给自己带来生的希望。霎时间，刀光剑影，血肉横飞。在拼死的搏斗中，不断有角斗士栽倒，工役便用长长的挠钩把血淋淋的残缺肢体扎住，通过阴惨惨的门，拖到场外去。受伤的角斗士倒在血泊中，发出一阵阵刺人肺腑的惨叫，在垂死的痛苦中呻吟，身体痉挛地弯曲着。看台上的贵族们欣赏着这一杀人游戏，发疯似地鼓着掌，哄笑着，狂喊着……

这是残暴的独裁者苏拉，为了满足自己荒唐的嗜好，出钱举办的无数次角斗表演中的一次。读者追随作家的笔触，走进了座大屠场，心头悸动，但又不由得屏息敛气，注视着一场惨不忍睹的血淋淋的杀戮。在这里，罗马社会的本相，以摄人心魄的力量勾画了出来。

也正是在竞技场上，主人公斯巴达克思登场亮相。他相貌魁伟，英俊威武，他那惊人地强壮的肌肉，蕴藏着不可摧毁的力量和意志；他的一双炯炯有光的眼睛，燃烧着对敌人无比仇恨的火焰。在竞技场上，他如汹涌波涛中的一叶扁舟，处在生死搏斗的严峻考验之中。作者把斯巴达克思的出场置于这样一种特殊的环境中，用浓墨重彩予以描绘，强烈地展现出了他身处逆境，临危不惧，机智果敢，刚毅无畏，充满胜利信心的精神风貌。读者分明看到，被奴隶主驱策在杀人游戏中献艺的斯巴达克思，虽然遭受非人的残酷折磨，但他绝不是愚昧、怯懦的奴才，不是一介武夫，而是一个有胆有识、大智大勇的英雄。这样，小说从开局第

一章就以巨大的艺术力量叩开了读者的心扉，读者不禁魂飞魄动，产生了同主人公精神上的共振，奋然追踪主人公命运的渴望。

乔万尼奥里在对人物这种悲剧命运的描写中，在一系列重大的矛盾冲突中，一步深入一步，揭示出斯巴达克思的品格特征。历史创造了斯巴达克思，斯巴达克思也创造了历史。他不以个人获得的自由为满足。凝聚着血与泪的人生经历，痛苦呻吟的角斗士们的遭遇，导致他走上了谋求整个阶级的解放的道路。随着一幅幅大气磅礴的画面的展开，作者以饱满的激情塑造了斯巴达克思统率千军万马英勇冲击奴隶制的英雄形象。残酷的现实使斯巴达克思明白，奴隶们不能把自身的解放寄托于奴隶主的恩赐。他广泛发动奴隶群众，坚决打击奴隶主贵族，没收其私有财产，使起义队伍迅速壮大。革命节节胜利的时候，他不为名利所动，坚决拒绝任何华贵的服饰和尊荣的待遇，始终同起义将士甘苦相共。敌人用高官厚禄招安他，他义正词严地表示，决不放下武器，对压迫者只能“以凌辱对付凌辱，以残杀对付残杀，以屠戮对付屠戮！”这掷地有声的誓言，表达了他对解放事业的赤胆忠心。

无比严峻的斗争，把角斗士斯巴达克思造就为具有雄才大略的革命家。“我希望看到自由的太阳辉煌照耀，可耻的奴隶制度在地面上消灭！”“我希望毁灭你们这个腐化的罗马世界，希望在它的废墟上看到各民族独立的花朵。”这铿锵有力的声音，是斯巴达克思明确提出的起义的纲领，吐露了广大奴隶渴望摧毁吃人的旧制度的心声。他针对部分将领在胜利形势下，急于夺取罗马的主张，清醒地指出，奴隶革命不能一蹴而就，提出起义奴隶回到各自的祖国，掀起一切被压迫民族反抗压迫害者的伟大起义的战略方针。当战友埃诺玛依受到内奸的挑战，擅自行动，陷入敌人的圈套，他不计较个人的恩怨，亲自率军前往营救。在起义队伍不断发生分裂，斗争遭到挫折的关键蚨，他又总是临危不惧，运筹帷幄，力挽狂澜。

小说的最后一章，描写布拉达纳河畔大血战和斯巴达克思之

死，是完成对主人公性格特征的刻划的画龙点睛之笔。

关于斯巴达克思之死，史书有着简要的、不同的记载。古罗马史学家阿庇恩在《罗马史》中说，斯巴达克思决战时跃马横刀，奋勇杀敌，但终因寡不敌众，壮烈牺牲。[①] 从公元78年被维苏威火山淹没的庞贝古城遗址发掘出来的两幅古罗马壁画，也证实了这一记载。但是，乔万尼奥里不拘囿于历史。历史小说作为艺术作品，不是对历史的纤毫不失的机械摹写。从特定的历史生活条件出发，虚构某些并非确有其事，却是可能发生的情节和细节，能够更集中、更生动和概括地反映历史的真实。作者正是根据这一原则，有意识地突出或扬弃某些情节，大胆进行艺术虚构和加工，给以细致的、典型的描绘。乔万尼奥里舍弃了传统的说法，精心构思了斯巴达克思决战前忍痛用剑刺死心爱的骏马，激励将士破釜沉舟，决一死战的情节。接着，又用酣畅淋漓的笔墨，描写他同克拉苏浴血奋战的惊天地、泣鬼神的场面。黑夜笼罩了整个战场。三万多名起义战士牺牲了。清冷的月亮洒下苍白的光辉。斯巴达克思陷入敌人的重重包围，一个人对付着七八百个敌人。他身负重伤，但依然两眼闪烁着怒火，他的声音犹如雷霆；他闪电一般迅疾地挥舞着短剑，使所有的敌人都大起恐慌。敌人的一支枪使他的左腿又受到重伤，他用左腿跪在地上，好象一头怒吼的雄狮，继续挥剑奋战，直到流尽最后一滴血。

这是小说中最令人心魂战栗的篇章。一位叱咤风云、威武神勇的巨人，光辉熠熠，卓荦而立。这种精雕细镂人物的功力，使人想起文艺复兴时期艺术大师米开朗琪罗雕塑传说中的英雄大卫的手法。乔万尼奥里和米凯朗琪罗选择的题材不同，但他们都有着气魄雄浑、豪放有力的艺术风格，都用卓越的艺术的雕刀，塑造了人民理想中的英雄形象，他们创造的人物都是具有钢铁意志、大智大勇、顶天立地的巨人，表达了他们的同时代人的理想和追

① 阿庇恩：《内战记》，见《罗马史》。

求。

乔万尼奥里的文笔精细俊逸，豪放与柔美兼备。在小说中，万马奔腾，刀光剑影的鏖战场面，同瑰丽恬静、诗意浓郁的大自然风光穿插交织。作者善于用夸张、想象、衬托等手法，细致入微描摹人物的精神世界，或借感性奔放的演说，似大河一泻千里，直抒胸臆，进行更深层次的性格刻划。这一切都使整部作品具有摇曳多姿，有情有理，缘情布景，情景交融的特色，既揭示历史的真实，又展现艺术的真实。

如果说，乔万尼里时在竞技场角斗、布拉达纳河畔决战和其他表现重大矛盾冲突的历史情势中，以雄浑有力的笔墨，描绘出古罗马社会生活和奴隶起义的恢宏壮观、威武雄壮的场面，在起义的兴衰过程中刻划斯巴达克思的品格特征；那么，对斯巴达克思和范莱丽娅爱情的描写，又以委婉多致、情味隽永见长，精细入微地刻划出了人物的情感世界。

斯巴达克思与范莱丽娅的爱情，是小说中的一条重要情节线索。据普鲁塔克记载，斯巴达克思的妻子是“他的一个同部落的妇女”，当他被贩运到罗马当奴隶的时候，“还和他在一起”，后来，“随他一起逃跑”，参加了起义。[①] 作者舍弃这一史实，虚构了斯巴达克思与范莱丽娅相爱的情节。国内评论界对这一爱情描写曾颇有微辞。其实，斯巴达克思是历史的人，他既是叱咤风云的英雄，又是有着七情六欲的凡人。小说的可贵不仅在作者敢于正面描写斯巴达克思的爱恋之情，而且善于始终把这种炽烈的情感置于同革命事业的剧烈冲突之中，去完成对斯巴达克思闪光的性格特征的更深层次的塑造。

斯巴达克思与范莱丽娅的爱情有着现实生活的基础和情感基础。斯巴达克思原是色雷斯人中最强大部落的一个族长，受过良好的教育。只是在同入侵祖国的罗马人的战斗中被俘，才沦为卑

① 普鲁塔克：《克拉苏传》，见《希腊罗马名人传》。

贱的角斗士。但他不是对自己的地位安之若素的奴隶，他仪表轩昂，武艺超群，德性高尚，他心中跳荡着一个强烈的信念：自由的太阳辉煌照耀罗马世界。

范莱丽娅是个出身望门贵族的绝色女子。她厌恶独裁者苏拉公然在她身边日夜进行的荒淫无耻的勾当。她虽然是苏拉的妻子，但她寄人篱下，她的人格不是独立的。奴隶主同样在她这个贵妇人的身上套上了“不可忍受的金锁链”。她在思想感情上、生活上对自己的处境是不满的，对斯巴达克思妹妹密尔查卖身为奴的遭遇也满怀同情。不妨说，在心理上，她同密尔查是一样的。自由这一具有魔力的字眼，在她的心灵中注入了崇高的感情，使她终于发出了“我要反叛，反叛……要做一个自由人，做一个我自己，能够自由安排自己的良心和自己处理自由爱情的人！”的呐喊。这样，斯巴达克思和范莱丽娅不只互为对方的容貌所倾倒，而且在两颗心灵中，产生了思想的感应，情感的共振，象电光石火一般触发了爱情。

斯巴达克思对范莱丽娅的爱，是深沉的、灼热的，它渗透了主人公对生活的挚爱，对幸福的追求，闪耀着健康、纯真的光华。在一系列情爱场面中，作者愈是描写斯巴达克思对爱情的忠诚，愈是描写他心灵经历的磨难，就愈是映补出他对解放事业的坚定。斯巴达克思痛斥罗马执政官妄图用夫妻之情来打动他，诱他投降的一段情节，写得极其精采，揭示了斯巴达克思为了奴隶解放事业，能够痛苦而坚毅地克服存在于他内心中的一切感情，甚至包括对范莱丽娅那样强烈、真挚的爱情。斯巴达克思决战前写给范莱丽娅的诀别书，充满着柔爱和温情，是他们的永不熄灭的热烈爱火的照耀；这封诀别书，又洋溢着豪情和刚烈，是主人公甘为神圣的事业而倾洒热血的极其高贵的灵魂的闪光。

《斯巴达克思》最初以连载形式发表。当时报章连载小说在法国和意大利盛行，拥有广泛的读者。乔万尼奥里很自然地吸取了连载小说的艺术特点。他对全书严密结构，精心剪裁，巧妙安排，

使每一章回都有寓于戏剧性的情节，引人入胜，又前后照应，迂回发展，一环紧扣一环，使情节的发展顿挫跌宕，错落有致，一气呵成地把故事推向高峰。这种复杂曲折而又层次分明的宏伟构思，为在不断变化的历史情势和人物性格的发展逻辑中去写斯巴达克思，提供了艺术的广度与深度。

意大利共产党创始人葛兰西，在法西斯牢狱中曾写了一篇文章，批评法西斯统治时期意大利文学严重脱离人民，致使本国小说对于意大利读者来说，远比外国小说还要陌生、异己。作为鲜明的对照，葛兰西举出了《斯巴达克思》，称赞这部十九世纪的历史小说富于民族－人民性，是当时风行国外的为数极少的意大利小说之一。

勾画人的心灵的佳作——德·亚米契斯《卡尔美拉》

19世纪意大利作家德·亚米契斯的名著《爱的教育》，是我国不止一代的青少年爱不释手的读物。

这部作品风靡世界各国，历久弥新。究其原因，当是由于它饱含了作者对在社会中下层艰辛度日的大众的深沉的爱恋，对普通人高尚品格和纯朴心灵的热忱讴歌。读者阅毕小说，掩上书卷，激荡胸怀的感情波澜仍久久难以平息。作者爱的钥匙，打开了人们的心扉。毫不奇怪，这部作品的名字在意大利文中就称作《心》!

不妨说，德·亚米契斯是把人的心灵的勾画，当作小说的灵魂的。这是贯串他的整个创作的一个鲜明特色。《心》（《爱的教育》）是如此，受到读者喜爱的德·亚米契斯的另一优秀之作《卡尔美拉》也是如此。

《卡尔美拉》描写西西里岛一个出身贫寒、仪容美丽的姑娘，被薄幸变心的恋人抛弃，痛苦绝望而致疯的命运。这是中外古今文学作品中屡见不鲜的题材，写来极其落入窠臼。德·亚米契斯扬弃了俗见的表现手法，另辟蹊径，终于把一部独标一格的作品奉献于读者的面前。

作者大胆地把神经失常、举止疯癫的卡尔美拉作为小说的主人公，置于冲突的中心，从勾画女主人公的心灵世界落笔，铺展情节，塑造人物，表现主题。

卡尔美拉是个疯子。她的衣着、打扮已经失去了常人的风貌，

蓬乱的头发下，一双大大的眼睛闪现出异样的光芒和令人生畏的呆滞的神色。她忽儿痴痴发楞，忽儿喃喃自语，忽儿痉挛般地活跃，发出一串恐怖的狂笑。她的言语行止，她的一举手，一投足，全具有疯子特有的心理特征和思想逻辑。

然而，卡尔美拉不只具有疯子的生理特征，同时，她又是一个身心受到迫害，但仍然体现着西西里女子的全部美和美德的独特形象。这两种特征，紧密错综交织在一起。德·亚米契斯没有耗费笔墨去渲染前者，把卡尔美拉写成一个真疯子。作者的旨趣在于透过“疯”来写“美”，透过疯人的外在特征，紧紧捕捉住她的内心深处从未泯灭的感情波纹，对她内蕴的精神的美，加以细腻入微的剖析。

卡尔美拉把少女的纯真的爱情献给了她最初的那个恋人，得到的却是薄情负义者的欺骗、背叛。这是对她突如其来而又致命的一击。于是，她疯了。医药治疗于她无济于事。她丧失了理智；但是，她没有丧失内涵的和外在的美。不错，卡尔美拉寒酸贫贱，穿戴褴褛，但她不啻是一颗蒙蔽灰尘的明珠，她温柔俏丽的风韵，冰莹玉洁的品格，依然光采照人。她忍辱含垢，时常做出一些看来全然是荒唐可笑的举动，但它们却丝毫不曾失去端庄体面的分寸。她疯疯癫癫，可从来不曾做出一个浮薄卑贱的动作，她谨慎节制，坚强刚毅，有时甚至顽强执拗；对于那些轻率的不怀好意者，她更惊人地清醒，绝不委身相从。

谛视她的脸容，端详她的眼睛，倾听她的谈话，竟然会觉得，她是一个世界上神智最清醒的人。是的，卡尔美拉的心灵，燃烧着真善美的火焰。卡尔美拉的疯狂的品格，恰是她美丽的灵魂的裸露。作者不事雕饰，但借助曲折有致的情节和那些能够反映内心感情的细节，活泼泼地塑造出一个身陷非人的逆境，依然怀有高尚、晶莹的精神世界的少女的可爱形象。

小说的另一个主要人物青年军官，是体现德·亚米契斯理想的人物。作者以酣畅的笔墨，着力勾画他的博大的心灵。卡尔美

拉这个被世人所抛弃，沦落街头，苟且生活的姑娘的悲惨际遇，激起了青年军官的同情。这是一腔深沉的同情心，是两颗善良、赤诚之心的共鸣。为了能够亲眼见到卡尔美拉恢复失去的理智，为了赋予这个亟待拯救的姑娘以生命和幸福，青年军官果断地摈弃世俗的偏见，鄙夷众人的耻笑，甘愿承担起一切风险。

在人生的途程中，同情总是跟情感携手共进的。他向卡尔美拉奉献的不只是一颗满怀同情的心，还有在拯救她的过程中自然而然、不可阻遏地萌发的真挚的爱情。在同情和爱的鼓励下，他踏着荆棘，向那崇高的目标奋进。他不止一次地遭遇过挫折，失望、悲凉不止一次地折磨过他，但同情和爱最终给他带来了温馨的慰藉，美满的幸福。

《卡尔美拉》是一部充满感情波澜的小说。作者对人物情感的迂回波荡勾起的顿挫跌宕的心理变化，刻画得极其出色。小说中多次描写到卡尔美拉的笑，有发狂的傻笑，有呆呆的痴笑，有悲哀伤心的苦笑，有洋溢柔情的甜笑……都写得那么细致，那么熨贴，既真切感人，又质朴自然。

青年军官错综复杂的内心活动，他的好奇与怜悯，热忱与踌躇，惶恐与战栗，这一切充盈心灵的凶狂奋激的情感，在德·亚米契斯的笔下，写得波迭浪涌，大起大落，而又层次分明，脉络清楚。特别是他的自叙，既是事实的陈述，又是心灵的剖析，近于内心独白，它犹如洞开的窗户，清楚地坦露人物的内心世界，又象自然流淌的感情之河，汩汩涓涓，娓娓动人，读者的心湖也激起共振的浪花。

小说采用第一人称叙述的形式。对主人公美好心灵的发掘，对人物丰富多致的感情的描画，跟作者自己的感情和爱憎水乳交融。作者对出身低贱、情操高尚的女子及其纯洁爱情的礼赞，对冷酷、虚伪的利己主义的道义上的谴责，得到了淋漓尽致的抒发。这又是《卡尔美拉》的思想价值所在。

德·亚米契斯擅长素描。在《卡尔美拉》中，他以明净，洗

炼的文字，行云流水一样的笔触，描绘自然风光和环境，把 19 世纪末叶意大利穷僻的南方海岛的一幅幅风俗画，生动地点染了出来。他用淡淡的笔墨描画宁静、朴实的海岛，又不只是客观的风光的摹写，更多地是为着创造一种美的、和谐的意境，一种特定的情感氛围，烘托着人物纯真的品格，更包孕着作者对返朴归真的人性的追求的意蕴。

《卡尔美拉》发表至今，已经一百余年了，但它对于今天的读者仍然产生强烈的艺术魅力。在众多的意大利中短篇小说的选本中，它几乎总是必选之作。1981 年 5 月，在德·亚米契斯故乡举行的纪念作家诞生一百三十五周年学术讨论会期间，公映了根据这部小说改编的同名影片。

阅读《卡尔美拉》，有助于我们了解德·亚米契斯这位文学大师的整个文学创作。因为，在某种意义上，《卡尔美拉》可以说是德·亚米契斯创作的缩影。它渗透了作者的生活经验，打烙着他的道德倾向和审美旨趣的印记，反映出他对人生道路和人际关系的探究。

埃得蒙多·德·亚米契斯（Edmondo DE Amicis，1846—91 08）是意大利民族复兴运动时期的爱国志士。青年时代，他矢志从军，为争取祖国独立、自由和民主而战斗，曾参加 1866 年解放意大利的战斗。退役以后，他担任军事刊物《战斗的意大利》的特派记者。他把民族复兴运动时期的意大利军队，视为祖国解放和复兴的重要力量，予以热情的颂扬，写了许多通讯、报道、短篇小说。他 22 岁那年发表的处女作《军营生活》，是这段难忘的生活的结晶，问世以后深得舆论的好评。德·亚米契斯从此走上了文学创作的道路。《卡尔美拉》，就是《军营生活》中的一篇佳作。

德·亚米契斯的人生阅历丰富。他多次周游世界，开阔眼界。他的许多游记，如《西班牙》（1872）、《伦敦游记》（1874）、《摩洛哥》（1876）、《巴黎游记》（1897），文笔清新、明快，既写异国

的风土人情，更重于向同胞宣传爱国主义、博爱精神。

德·亚米契斯是个博爱主义者。后来参加社会主义运动，并加入社会党。他的许多作品，如《心》、《朋友们》(1883)、《在海洋上》(1889)、《一个教师的小说》(1890)、《学校家庭之间》(1892)等，都洋溢着博爱精神，或把社会主义思想与博爱精神冶于一炉，以谋求各社会阶层情感的融合和社会地位的平等。这种人道主义、博爱精神，在《卡尔美拉》里也清晰地表露了出来。

显然，德·亚米契斯提倡各社会阶层之间实行谅解、博爱的主张，在那个严峻的现实生活中实际上仅仅是美好的，然而却是空想的愿望。对此，作家晚年已经意识到，并且在自己的《回忆录》中深沉地谈及了这一点。

小中见出宏阔，小中见出悠远[①]

意大利短篇小说有着悠久的传统。

文艺复兴最早的杰出代表人物之一薄伽丘的《十日谈》，堪称欧洲近代短篇小说的开山之作。

嗣后，在长达二百余年的时间里，意大利短篇小说异常繁荣，群星灿烂。萨凯蒂、班戴洛是薄伽丘之后最优秀的短篇小说家。前者善写"小小说"，他的《短篇小说三百篇》中的每则故事都不足千字，用佛罗伦萨平民的口头语言，生动、俏皮地叙写出十四世纪佛罗伦萨的社会状貌、人性世态和种种趣闻轶事。后者则以描绘曲折的、传奇式的情节取胜。[②] 另一位短篇小说作家吉拉尔迪（别名钦齐奥），擅长描写惊心动魄的、残忍的、罪恶的事件，以达到歌颂善行美德的目的。此外，马苏乔、格拉齐尼、斯特拉帕马拉等的故事集，都具有题材丰富多姿，生活画面广阔，故事引人入胜的特点，为意大利文艺复兴时期短篇小说万紫千红的园地增添了绮丽辉煌的景色。

意大利古典短篇小说的魅力，强烈地幅射到欧洲各国。英国、法国、德国、西班牙等国的小说家、剧作家，常常从意大利文艺复兴时期的短篇小说中汲取创作素材。莎士比亚的许多剧本取材于意大利短篇小说，他的流芳百世的名剧《罗密欧与朱丽叶》、《奥瑟罗》，分别脱胎于班戴洛的同名短篇小说和吉拉尔迪的短篇

① 本文系为上海译文出版社《意大利近代短篇小说选》撰写的序言，收入本书时略有改动。

② 参见本书《描绘文艺复兴晚斯风貌情态的杰作——班戴洛〈罗密欧与朱丽叶〉》。

小说《威尼斯的摩尔人》，英国乔叟的《坎特伯雷故事集》、法国那伐尔的《七日谈》，都是摹仿《十日谈》而作，莱辛的诗剧《智者纳旦》则是以《十日谈》里的故事作为情节的基础。

十七世纪，伴随意大利政治、经济的衰落，短篇小说昔日的繁荣景象也黯然消失了。叙事诗，十四行诗，哥尔多尼的喜剧，阿尔菲耶里的悲剧，给意大利带来了世界性的声誉，但是，优秀的短篇小说作家却没有涌现。

直到十九世纪下半叶，意大利短篇小说的创作，才出现了另一个新的高潮。这时，民族复兴运动的暴风骤雨已经过去。这场驱逐异族侵略者，反对各邦君主的封建割据和罗马教廷的统治，争取民族独立、统一与民主的轰轰烈烈的斗争，于1860年宣告结束。君主制度保存了下来，封建势力没有受到根本的触动，而资本主义关系已渗透到封建社会内部。社会矛盾由此而趋向尖锐、复杂。悲愤与失望，代替了人们对新秩序曾经抱有的希冀与幻想。反映民族复兴运动的理想、激情的浪漫主义文学，那些借古喻今，抒发帝国精神的历史小说、历史剧，在十八九世纪之交曾经盛行一时，如今已失去了现实的意义和生存的价值。一个崭新的文学流派——真实主义，在十九世纪七十年代应运而生，它成为意大利文学的主流。

真实主义最重要、最根本的创作原则是：艺术家应该立足于真实，客观地、科学地观察与研究现实生活，力求在作品中予以毫不粉饰的、真实可信的再现。

请注意，构成真实主义理论核心的“真实”，在这儿有着双重的涵义，即社会的、外在的、客观世界的“真实”；人的、内在的、主观世界的“真实”。对于后一层的涵义，真实主义的理论家、作家卡普安纳有这样一段精辟的论述：

“今天，长篇小说和短篇小说已成为名符其实的心理研究；人物的性格，他们置身于其间的环境，促使他们行动的环境，业已取代以往被认为至关重要的事件的位置。”

在卡普安纳看来，作家的使命是反映“具体的生活”，进行“心理研究”，使文艺作品成为“人的文献”。

这样，真实主义作家，例如卡普安纳、维尔加、塞拉奥、福奇尼等，一方面把目光投向当时社会矛盾最尖锐、生活最贫困的地区，或者投向他们最熟悉、最热爱的故乡。另一方面，他们着力于揭示人物——那些物质财富的创造者——的丰满的精神世界，揭示他们的行为、心理同外界环境的关系。

短篇小说在十九世纪末叶受到了空前的重视。这不是偶然的。因为短篇小说最适宜体现真实主义的创作原则。文学家们捕捉住他们熟稔在心的生活中的一些事件，一些境遇，一些感受，把它们容纳在狭小的篇幅里，以敏捷细致的辩解力，给以提炼，予以描绘，穷幽显隐，化微为宏，使得新旧交替时代的脉搏，人的心灵深处的感情波澜，都在作品中有活跃的形象可睹。毫不奇怪，许多真实主义作家是写作短篇小说的能手；而且，富有意味的是，他们的文学生涯也大抵上都始于短篇小说。他们尔后写的长篇小说、剧本中，又有不少是以自己的短篇小说为依据加以扩展或改编的。

《意大利近代短篇小说选》，共收二十位近代著名的或有代表性的作家的二十四篇短篇小说。从创作的时间上看，开头一篇博伊托的《黑象》作于 1867 年，末尾的一篇科米索的《阿明达》发表于 1935 年，其间历时近七十年。从地域上看，遥远的撒丁岛、西西里岛，风景秀丽的那波里，素有文化摇蓝之称的佛罗伦萨，直至北方发达的伦巴第地区，东北边陲的迪里雅斯特，都在本书作者们的笔端获得了再现。作家们把笔锋伸向社会，在现实社会生活的大背景上开掘出深刻的内涵，以沉郁的笔触，描绘出意大利民族复兴运动以后，封建制度这个百足之虫僵而不死，资本主义这个怪物迅猛突进的特定时代的社会关系与特征，又以溢流的情意，纵笔刻画出那个时代的人的多姿多色的思想、意识、情绪、感情和心理。

这些作品以一幅幅真实剀切的画面，向读者展示了半封建的

西西里岛和撒丁岛乡村惊人的贫困和永世的忧患；被挤压在社会底层的劳动者穷饿流荡，忍辱含垢，他们有的凄然地离开人世，有的横下一条心，去干天理不容的事儿；中小资产者也遭到破产的厄运，可悲地沦为被侮辱者、被损害者；封建贵族无可奈何地走向没落，而又不甘心失去曾经属于他们的黄金般美妙的时代。

在这本集子的二十四个短篇中，我们也大抵可以看到作者的身影。冷静的观察与描写，充溢着作者的鲜明的感情。封建主的凶焰淫威，高利贷者的搜括聚敛，暴发的资本家的势利奸巧，被作家们以严峻的笔墨一一勾画了出来，读完这些作品，读者不能不激起对这些妍皮裹着媸骨的丑恶灵魂的鄙夷和憎恨。对于牧人、佃农、卖艺人等小人物备受生活煎熬的际遇，作家们则掬以满腔同情的泪水，并对炎凉世态给以辛酸的讥刺。在许多短篇中，作者通过那些平凡的，但饱含生活汁液的日常经历，展示出寒酸贫贱者的精神的美。他们挚爱劳作与生活，眷恋土地和故乡；他们的心灵如西西里清泉一样明净澄流，象撒丁岛山峦一样拙朴博大。在那个因被情人抛弃而神经失常的疯姑娘卡尔美拉的身上，作者情深辞切地刻划了她对爱情的专注不贰和冰清玉洁的品格。即便是孑然一身，在萧瑟秋风中颤抖的老乞丐，甚至惯于夜间作案的小偷，他们纵然被折磨得已经失去了人的风貌，作家也着意揭示出他们心地善良，急人之急，扶人之危的高尚性操，展现老乞丐奉献给他人的赤子似的纯真的心，小偷心灵深处的闪光，表明他们是无愧于“人”的庄严称谓的人。

由于资产阶级的不彻底性和它带来的重重矛盾，意大利在民族复兴运动以后虽然获得迅速发展，积极向海外武力扩张，但它仍明显地显露出“贫穷的帝国主义”的特性。本书所选的作品，以很大的艺术真实性的力量，戳穿当权者竭力制造的盛世太平的假象，把这个社会的沉疴恶疾，呈现在我们面前。在整体上，这些作品又构成一幅历史长图。我们从中多少看到了意大利从半封建半资本主义社会，经“贫穷的帝国主义”，走向法西斯主义这一历

史过程的某些本质特征。

本书所选的作品大致代表了近代意大利文学史上的不同流派、不同倾向，体现了作家各各不同的艺术个性、风格、手法。即便同是真实主义作家，他们的艺术个性、风格、手法也迥然相异。

路易吉·卡普安纳（Luigi Capuana，1839—1915）主张小说成为心理研究，用人物和他们置身于其间的环境，来取代传统小说中的情节和事件。因此，他的短篇小说常常试图通过人物的病态现象来研究社会环境。他的优秀短篇《妻子与母骡》、《暗淡幽怨的生活》，无论是勾画西西里乡村贪婪、冷酷的地主形象，还是描写贵族出身、婚姻不幸的女子，她的孤寂、幽怨，对爱情、自由不可遏制的追求，都善于准确地捕捉住特定的现实环境中的人物性格特征和深层心态，加以刻划，在爽朗、简峭的文笔中，透出粗犷深沉的特色。卡普安纳的真实主义，同左拉的自然主义，颇有相通之处。

乔万尼·维尔加（Giovanni Verga，1840…1922）是真实主义的另一位大师。他具有特别敏锐的观察力，擅长从现实生活中撷取平凡的事件，进行艺术概括，细吹细打，塑造出一系列亲切感人的形象。他的收入《田野生活》、《乡村故事》两个集子中的短篇小说，多以恬静、秀丽的乡村为背景，仿佛一幅幅19世纪下半叶西西里乡村的风俗画，展现勤劳、朴实的农夫、牧人的日常生活和西西里古老的风习。同卡普安纳比较，维尔加的作品更多一种社会性，更多一种抒情性。在他的笔下，西西里的民风世态、自然风光同社会问题融为一体；现实中残酷的阶级压迫，僧侣阶层的假仁假义，金钱关系对传统的生活的侵蚀，获得了精湛简洁的概括。他的文笔清新凝重，抒情时低回吟唱，细语呢喃，一种淡淡的、忧伤的抒情中，透出一丝苍凉悲壮，显露出严肃的批判锋芒。他的短篇名作《乡村骑士》后来由作家本人改编为剧本，以后又由意大利作曲家马斯卡尼谱曲，改编为同名歌剧，一个多世纪以来，风行欧美各国。

同是在那波里生活和创作的迪·贾科莫和女作家塞拉欧，他们也各具风韵。迪·贾科莫（Salvatore Di Giacomo，1860—1934）用那波里方言写了不少有关家乡的自然景色和风尚习俗的抒情诗、歌词，被称为“那波里歌手”。他的短篇显示了他的创作的另一个侧面。他继承维尔加的真实主义传统，用心熟悉和研究他的家乡生活的各个方面，特别是贫民区和平民阶层的小酒馆、市场，短篇集《十八世纪舞曲》、《那波里故事》，是他这一努力的成果。在选自《那波里的故事》的《没有见到的儿子》里，作者凭借着对人物深刻入微的心灵体察，用浓烈的感情去涂抹小主人公蒙受的惊心怵目的悲剧。小说婉转陈词，凄清感人，不啻是为苦难的那波里儿童唱出的一支悲歌。

塞拉欧（Matilde Serao，1856—1927）的优秀作品明晰而又独特地体现了真实主义的特点。她把自己的每一部小说都奉献给她最熟悉、最热爱的那波里，如实地描绘那儿的工人、贫民、流浪者、妓女、画家、修女的身世际遇，同时没有忽视刻划现实生活在这些弱者身上打下的烙印，以及在他们身上铸成的恶习和过失。

《不是乔尼尼诺，就是死》是同名短篇集子中的一篇佳作。塞拉欧以朴实无华的叙述，带着读者一同走进了那波里的日常生活，让读者目睹发生在这儿的一出爱情悲剧。对扼杀少女纯真爱情和年轻生命的恶势力的愤怒控诉，对被铜臭夺取灵魂的小市民的有力鞭笞，使这一爱情悲剧具有了沉郁的内在力量。

塞拉欧的功绩在于，她摒弃了既往的文人把那波里描绘成阳光灿烂、风光旖旎的欢乐城市的传统，她揭开这个“安乐乡”的卢山真面目，暴露了它的病态和阴暗面。因此，塞拉欧被批评家们称之为那波里“风俗志”的作者。

十九、二十世纪之交意大利短篇小说，以极大的鲜明性，勾画出近代意大利文学史上一个别致、有趣的特征：那个时代的作家们几乎无一例外地、或多或少地受到真实主义的陶冶，都是在真实主义的旗帜下开始文学创作，但他们后来逐渐分道扬镳，走

上了不同的文学道路，形成了各各不同的艺术个性。来自撒丁岛的女作家黛莱达，一代文学大家邓南遮，便是典型的例子。

撒丁岛和西西里岛一样，是当时意大利最贫穷、最落后的地区，而且，撒丁岛在某种意义上更具有保守性。黛莱达（Guazia Deledde，1871—1936）的早期小说，以罪过和改悔为主题，用真实主义手法，描绘撒丁岛严峻的古老文明。嗣后，她的作品从反映社会生活，转向侧重于人物内心世界的刻划，以哀幽的心情，描画乡村文明在同城市文明的冲突中遭到摧残的情景。真实主义中渗透了浓郁的抒情心理主义和神秘主义。无论写人、叙事，还是绘景，黛莱达都施展轻捷纤丽的文笔，秀润中蕴含着感情的升华和深一层的寓意。短篇小说《小野猪》很能体现黛达抒情心理主义和神秘主义的艺术特色。拟人化的手法，情景妙合，富于诗意的场景，纤细入微地把贫富的对立，牧童敦厚、稚朴的天性和心态，韵致独特地勾勒了出来。黛研究室又以情味隽永的笔墨，点染撒丁岛迷离五色的风光，字里行间氤氲着女作家对撒丁岛古老文明的令人断肠的情思。

邓南遮（Gabrielle D'Annunzio，1863—1938）是十九、二十世纪之交意大利文坛的骄子，也是近代意大利文学史上最引人注目、最引起争论的一位作家。跟他的兄辈和同时代人一样，他的创作也始于短篇小说，并深深地打上了真实主义的印记。他以俊逸的文笔，描绘故乡佩斯卡拉的纯朴风貌、人情习俗，农民、船夫、渔民遭受穷苦的煎熬，同自然、命运搏斗的悲惨情状，但在一些短篇里，已显露出作者执着于描写人物肉体、精神上的畸形、病态。

后来，邓南遮的创作发生了转折，唯美主义取代真实主义，成为主导的倾向。他的短篇名作《船夫》明显地具有他的创作转折时期的特点，可以窥见他后来遵循的唯美主义的一斑。邓南遮的感官异常敏锐，他对大自然的色、香、美，具有异常精巧而强烈的表现力。他的语言优美，文风雅致、洒脱。他擅长捉住富有形象特征的细节，予以精美的描画，把展开情节，描写景物，抒发

情感和刻划内心活动和谐地融于一体。任何事物只要经过他的写就变得生动而美丽，光采绚烂。

德·亚米契斯（Edmondo De Amicis，1846—1908）是我国读者十分熟悉和喜爱的作品《爱的教育》的作者。他的文学活动始终同现实生活紧密联系在一起。普通人的窘困生活，离别家乡、漂流海外的侨民的悲惨际遇，家庭教育的重要，都在他的作品里获得了广泛的反映。而博爱和人道精神，则是贯串德·亚米契斯创作始终的红线。他是一位讲故事的能手。他的文字如行云流水，娓娓清淡，丝丝入扣地拨动读者的心弦，饱含了一种人情美，强烈地表现出在十九世纪末蓬勃兴起的欧洲社会主义运动的影响下，把他一贯诉诸的博爱和人道精神，同社会主义思想融合起来，试图以此来调节社会矛盾的道德理想。收入本书的《卡尔美拉》就是佐证。

福奇尼（Renato Fucini，1843—1921）以短篇小说和散文奠定了他在近代意大利文学史上独标一格的地位。他的作品全都描写福奇尼非常熟悉的托斯卡纳的外省生活。作家不着眼于重大事件，而从平淡无奇的生活中撷取素材；乡村生活的欢乐场景，农民的屈辱贫贱，市井小民的酸腐可笑，都得到了栩栩传神的表现。福奇尼的文笔辛辣、风趣，他的短篇佳作《省督来访》不禁令人想起果戈理的《钦差大臣》。一封通知省督来访的电报，轰动了死气沉沉的小城，牵动了各个阶层的代表人物。在作者的笔端，小城生活的各个侧面，各式人物的面影、心理、灵魂，如同在显微镜下一样，都一一显出了夸大的、然而却是真实的模样。生动的托斯卡纳方言，幽默风趣的文笔，使小说具有喜剧色彩，读来令人忍俊不禁，但又发人深省。著名的文艺理论家克罗齐很赞赏福奇尼的短篇小说艺术的纯真，说它们“无论是在欢笑中，还是在涕泣中，都不乏某种朴实而刚毅的东西。”

依塔罗·斯韦沃（Italo Svevo，1861—1928）是始终有着自己的艺术追求的作家，也是近代意大利心理小说的先驱。他的成名

作《塞诺的意识》受到乔依斯、蒙塔莱等文化巨匠的交口称赞。这部小说撇开了传统文学中习见的客观叙述手法，让主人公塞诺按照精神病大夫的吩咐而写的日记中，直接地、毫无顾忌地暴露自己复杂的内心感受和潜意识。塞诺成为病态的现代人的典型形象。

斯韦沃逝世以后出版的短篇小说集《短促的感情旅行》，不注重陈述情节，客观事件对于他来说，只是通向主人公心灵深处的轨道，其目标是挖掘和展示人物隐蔽的内心世界。斯韦沃围绕人物内心活动编织和展开情节，倾力刻划人物的暗想、内心独白和潜意识，这正是心理小说的艺术特征。

不妨说，本书选收的作品，是近代意大利人的社会生活，文化生活和内心生活的断片，是从整个时代的生活大书上撕下来的几页。小说家们以自己的羽笔，把心理探索和社会问题紧紧结合，使人的内心世界的波澜和社会沧桑变化融为一体，塑造出一个个从时代的脏腑中脱胎出来的人物形象。这些短小精粹的佳作，小中见出宏阔，小中见出悠远。这或许就是这部集子的价值所在。

Ⅱ　二十世纪文学

一个奇特的历史文化现象——意大利未来主义

未来主义是二十世纪初叶在欧洲出现，并发生广泛、重要影响的一个文学艺术流派。它发轫于意大利，继起于俄国、法国，在欧洲其他国家也有一定的影响。

未来主义一经呱呱坠地，便在各国文艺界引发了长时间的、异常广泛和激烈的争议，聚讼纷纭。二次大战后的最初年代里，围绕未来主义的争论一度冷寂。近十余年来，随着有关未来主义的新史料的陆续披露，批评家们重新表现出对未来主义的浓厚兴趣。对未来主义的研究，无论在深度或广度上，都较之以往大大推进了一步。

在我国，未来主义在过去很长一段时间里是声名狼藉的。在许多文学教材、批评文章中，未来主义被视为反动的文学艺术流派，遭到鞭挞。近些年来，情况有所改变。但一些发行量很大的辞书和某些著作，仍不加具体分析地把整个未来主义运动当作现代主义中的一种“颓废主义、形式主义流派与倾向”。还有些文章，虽然能运用一分为二的观点去探讨俄国未来主义，却用一成不变的目光把意大利未来主义看成铁板一块的文学艺术运动，甚至把意大利未来主义右翼的代表马里内蒂同整个运动划上等号，而加以批判。

作为一个文学艺术流派，意大利未来主义的政治思想纲领、艺术主张和队伍构成，都是十分纷繁庞杂的。它的成员们的意识形态和美学观点，很不一致。在不同的时期，它自身又经历了曲折

的发展和微妙的演变。这给研究未来主义带来不小的困难，往往导致对它的认识和评价上的歧异。这也就格外要求我们对这样一个复杂的文学现象进行全面的、细致的和求实的分析。

一、一个奇特的历史现象

1909年2月20日，意大利诗人、文艺批评家马里内蒂在法国《费加罗报》发表《未来主义的创立和宣言》，宣告未来主义诞生。

未来主义始于文学，随即以旺盛的势头迅速席卷绘画、音乐、戏剧、雕塑、建筑、舞蹈、电影、摄影等诸多领域。1910年2月11日，画家博菊尼（Umbcrto Boccioni）、巴拉（Giacono Balla）等发表《未来主义画家宣言》；1911年1月11日，帕腊台拉（Balilla Pratella）发表《未来主义合成戏剧宣言》；1916年9月11日，马里内蒂、塞蒂梅利、科拉等发表《未来主义电影宣言》。几乎是同时，未来主义越出文学艺术的范畴，闯入社会的伦理道德、生活方式和风尚习俗等领域，甚至连人们的服饰、烹调、房间陈设也受到影响[①]。成打的宣言，无数的声明，喧嚣一时，在当时的社会文化生活中，真可谓刮起了一股未来主义旋风。诚如当时一位权威的文艺批评家所说："未来主义观念存在于今日艺术活动的一切形态之中，它象空气一样扩散开去，今天的整个文学都呼吸着它。"[②]

这众多的宣言中，要算第一个《未来主义的创立和宣言》最坦白、明确地宣布了未来主义的纲领，它不啻是未来主义公开树起的一面大纛。

未来主义认为，二十世纪初叶，意大利和欧洲已经走上了资

① 1913年，巴拉等发表《未来主义服饰宣言》，号召废除色彩黯淡，线条呆板，象丧服似地"令人厌恶的服饰"，而代之以色彩鲜明，线条富有运动感的衣着。见阿波罗尼奥（Umbro Apollonio）《未来主义》，马佐塔出版社，1970年版。

② 弗罗拉：《从浪漫主义到未来主义》，皮亚琴察出版社，1921年版。

本主义工业化的道路，大规模的机器生产，科学、技术、交通、通讯的飞速发展，汽车、飞机、轮船、电报、电话、留声机、电影的相继问世，使客观世界的面貌和社会生活的内容发生了根本性的变化。如今，只消一日的工夫，新式的交通工具便可把人们载到远方的异国他乡；在电影院里，新闻纪录片向欧洲人栩栩如生地展示了遥远而陌生的非洲大陆的情趣。这样，客观世界仿佛极大地缩小了。相反地，人的感官的触角又似乎无限地延伸了。长期以来形成的传统观念瓦解了，人的感觉获得了更新。未来主义者们由此声称，十九世纪的时间观和空间观已经陈腐，必须彻底予以打碎，因为“时间和空间已于昨天死亡”。[①]

在未来主义看来，伴随资本主义工业化和科学技术的突飞猛进，现今生活的节奏无比地加快了。速度这个因素具有愈益突出的重要作用。速度，改变着时间和空间，“宏伟的世界获得了一种新的美——速度的美，从而变得丰富多姿。”[②] 新的世界意识取代了旧的家庭观念、乡井观念。现代大都市、机器文明、速度和竞争，构成了时代的主要特征。

这就是未来主义理论的出发点。

未来主义还认为，科学的进步，技术的革新，不只大大地改变人们的物质生活，而且势必导致人们精神生活的彻底改观。文学艺术必须适应飞速运动着的、日新月异的现实。未来主义者们断言，传统的文学只囿于描摹外在的，死气沉沉的现实，因而已经完全僵化。唯独未来主义才富有生命力，前途光明。理由在于：第一，未来主义文学倾全力反映新时代的特征——现代大都市、机器文明、速度和竞争，表现现代生活的本质。第二，它不屑于回首往昔，摹写现状，而以探索客观世界和主观世界的“未知”为

---

① 马里内蒂：《未来主义的创立和宣言》，见盖拉杜奇（Isabella Gherarducci）编《意大利未来主义》，罗马，里乌尼蒂出版社。1976年版，以下简称《未来主义宣言》。

② 马里内蒂：《未来主义宣言》。

已任。关于这一点，马里内蒂说得很明白，“诗歌意味着向未知的力量发起猛烈的攻击，迫使它们向人匍伏臣服。”[①] 他还有一句名言：“倘若我们一心要攻破一座‘不可能性’的神秘莫测的大门，那为什么还要回过头来向后看呢？”[②] 他们声称自己面向未来，属于未来，因而自称未来派。

按照未来主义的观点，一切新的都是好的，一切旧的都是坏的。整个威尼斯城都可以破坏，全罗马的古代艺术品都可以毁弃。传统的文学成了前进道路上的绊脚石，必须首先踢开，这样才能建立新的、“未来的”文学艺术。于是乎他们把人类的文化遗产和现有文化都当作扫荡的对象，扬言要“摧毁一切博物馆、图书馆和科学院”[③]。

这是未来主义总的艺术纲领的出发点。

依据上面的简述，可以看出，《未来主义宣言》在理论上是极其杂乱的。它集小资产阶级的革命情绪、无政府主义和虚无主义之大成。它的内容是自相矛盾的。一方面，对工业和科学技术的新成就唱出一曲真诚、激越的赞歌。另一方面，又发出一片反理性主义、盲动主义的刺耳鼓噪。他们兴奋地展望和欢迎未来，但又盲目地反抗过去，割断过去、现在同未来的一切联系，从而否定了未来。他们追求未来，狂热而朦胧，又近于虚无。

“每个原理都有其出现的世纪。”[④] 未来主义是生活本身，是意大利的历史条件产生了它。它不是早产儿，它是瓜熟蒂落的畸形儿。众所周知，仅仅在十九世纪七十年代，意大利民族复兴运动才以资产阶级和贵族地主阶级的妥协宣告结束，驱逐了外国侵略者，实现了国家的统一、独立。其时，法国、英国早已在资本主义工业化的道路上迅跑，遥遥领先。随着二十世纪的到来，意大

① 马里内蒂：《未来主义宣言》。
② 马里内蒂：《未来主义宣言》
③ 马里内蒂：《未来主义宣言》。
④ 《马克思恩格斯选集》，第1卷，113页。

利资本主义才获得急遽的发展，从资本主义自由竞争向垄断资本主义的发展阶段过渡。但是，资产阶级革命的不彻底性，南北地区和城乡发展的不平衡性，资源的严重匮乏，决定了后起的意大利在称霸世界的帝国主义列强之中，只是一个弱小的伙伴，列宁准确地、形象地称之为“穷人的帝国主义”。①

资产阶级沿着社会阶梯的迅速上升，是以劳动群众在同一阶梯上的日益下降为代价的。这必然导致民主力量和各种社会思潮的活跃。由于意大利是个后起的，同时保留了君主制和封建势力的帝国主义国家，小生产仍然占有很大的优势。在工业化洪流的冲击下，许多城市贫民和小资产阶级破产了。他们的经济地位极不安定，但思想敏感、冲动。面临社会大动荡的局面，他们厌恶墨守成规，不甘随波逐流，但自己又摇摆不定，精神空虚。他们向往模糊的“革命”，实际上是追求个性的绝对自由，容易走向盲目的破坏和反抗。他们愤世嫉俗，自命不凡，却因前途迷茫而悲观失望，彷徨苦闷。这样，意大利便成为无政府主义和虚无主义思潮滋生和繁衍的沃土。未来主义这个奇特的历史现象，就是在这样的背景上产生的，它正是意大利特定的历史现实和社会思潮在文化上的反映。

不过，这种反映不是机械的、划一的。由于未来主义的队伍构成庞杂，成员们的政治倾向、世界观、艺术观和所处的客观环境各不相同。他们往往从大杂烩式的未来主义纲领中各取所需，各行其是，因而在实际生活中的表现也轩轾有别。因此，未来主义从诞生之日起便不是清一色的，在它的内部，派系林立，派中有派。

---

① 《列宁全集》，人民出版社，1963年版，第21卷，337页。

二、马里内蒂——从资产阶级叛逆者到资产阶级卫道者

未来主义运动中，最有影响的派别，当推以马里内蒂为代表的一派。这一派未来主主义者不只以艺术主张的激进著称，而且热中于宣传鼓动和政治斗争。他们以从事反对传统文艺和资产阶级国家的活动开始，随后在政治上发生蜕变，最终以跟法西斯主义同流合污，堕落为反动文人收场。这是未来主义的右翼。

菲利浦·托马佐·马里内蒂(Filippo Tommaso Mariuetti1876—1944)，是未来主义创始人和理论家，也是它的右翼的主要代表。他出生于埃及亚历山大港的一个富裕的意大利人的家庭。父亲是律师，能言善辩，声名显赫。母亲是诗人，善写多愁善感的抒情诗。马里内蒂自幼深受家庭环境和法国文化的熏陶，素有“半是意大利人，半是法国人”之称。起先，他在亚历山大港的法国耶稣会学校读书,因为阅读和传播左拉的作品而被视为越轨行为,遭校方开除。1893 年，前往法国，遂有机会攻读于巴黎，广泛接触了法国现代派特别是象征派文学艺术。1895 年，他到意大利，先后在帕维亚、热那亚等大学研读法学，1899 年毕业。

马里内蒂最早的文学活动是创办刊物和写作自由诗。早期的诗歌《老海员》(1897)、《征服星球》(1902)、《毁灭》、《亲密的邓南遮》、《流血的木乃伊》(1904)，系用法语写成，象征主义的色彩较为浓重。在这些作品中，他以玩世不恭的态度，对社会主义和民主思想竭尽冷嘲热讽之能事，表达对唯美主义诗人邓南遮既崇敬又厌恶,既向往又摒弃的矛盾而又复杂的情绪。1905 年,他创办《诗歌》杂志，刊登意大利颓废派的诗作，介绍法国象征派诗人波德莱尔、兰波、马拉美、魏尔兰、拉弗格的作品，因而名声大噪。翌年，马里内蒂在《诗歌》杂志开辟关于“自由诗”讨论专栏，吸引了众多文艺界名人参加。在这次讨论中，未来主义

的若干艺术主张已初见端倪；强调对诗歌技巧进行革新，提倡“自由诗”，即不受固定的韵律模式的约束，只遵循一定的节奏（逻辑的、音乐的）诗歌。自1909年开始，马里内蒂提出一整套未来主义的理论主张，随后又参与主持未来主义刊物《莱采巴》。

马里内蒂是无政府主义思想的歌者。他俨然以“革命者”的姿态，向资产阶级的国家，向教会、王权发动挑战。宣布“要把意大利从教廷、王权、婚姻、议会的桎梏下解放出来”，消灭资产阶级国家政权的一切工具，“废除常备军队、法院、警察、监狱”。[①]他把矛头指向资产阶级国家机器的时候，不忘横扫一切，连律师、教授、学者也予以无情打击，喝令他们统统靠边站。[②]马里内蒂对教会的态度尤为激烈，声称“毫不妥协的、全面的反教权主义，是我们政治纲领的基础”，“渴望把意大利从教会、神甫、教士、修女、圣母、圣烛和钟楼的桎梏下解放出来。”[③]他的志同道合者说得更形象：“我们要革新世界”[④]。所谓的“革新”，就是要“对整个意大利政治—官僚—司法机器进行拆卸、清洗、上油，使之现代化”。[⑤]

马里内蒂等在发出这些响亮的反叛号召以后，又描绘了一幅未来社会的诱人的蓝图：逐步实现河流、矿山和未开垦土地的国有化，让耕者有其田[⑥]；提高劳动者的工资水平，实行男女同工同酬和八小时工作制；保护消费者的利益，建设铁路、公路；推行义务制、世俗的初等教育和技术教育[⑦]，等等，最终达到“建立没有议会的技术政府”，“让革命的艺术和艺术家掌权”[⑧]

① 马里内蒂：《超越共产主义》。
② 马里内蒂：《超越共产主义》。
③ 马里内蒂：《意大利未来党宣言》。
④ 科拉：《争取新意大利的新艺术》。
⑤ 卡尔利《无畏的未来主义者宣言》
⑥ 马里内蒂、卡尔利、塞蒂梅利：《什么是未来主义》。
⑦ 马里内蒂：《意大利未来党宣言》。
⑧ 马里内蒂：《超越共产主义》。

这些美妙动人的“革命”口号，既有对现存制度的激愤，又有小资产阶级对未来的乌托邦幻想；既有对资产阶级的抨击，对宗教的抗争，又有对劳动者的许诺。在二十世纪初叶纷乱动荡的意大利，马里内蒂高唱革新意大利政治—官僚—司法机器，实现经济国有化的调子，以劳动者和消费者的保护人的面貌出现，这当然是哗众取宠的姿态。然而，从客观上说，这些现实性很强、诱惑力很大的纲领，又确实反映了一部分小资产阶级和青年对资本主义社会不满、苦闷、失望而又无地投诉的情绪，表达了他们企求彻底改变现实的反叛精神。针对宗教势力在意大利根深蒂固，盘根错节，教会的触须伸向社会生活各个角落的情况，马里内蒂提出一系列强硬的反对神学和教权的口号，主张政治—文化世俗化，也自然有着相当的号召力量。这些，都使未来主义得以吸引群众，赢得好感，以可观的声势和无比的劲力在社会文化生活的各个领域迅速扩张。

但是，透过这些令人眼花缭乱的革命口号，却可清楚地见出，马里内蒂并没有超出资产阶级的立场和视野。他认为人类社会应当消灭的主要祸害，归根结蒂，不是资本，而是国家。其实，国家并不是一种抽象的邪恶或怪物，它是随着社会划分为剥削阶级和被剥削阶级而产生的。作为不可调和的阶级矛盾的产物，国家只是阶级压迫和统治的机器。马里内蒂不愿触动资本，而声称要摧毁资产阶级国家机器，这就暴露了他提出的口号的虚伪、空洞。

还需要指出，就是同一个马里内蒂，一面装腔作势地向资产阶级国家宣战，一面却硬是一口咬定，划分资产阶级和无产阶级，是“歪曲事实的捏造”。因为照他看来，在资本主义工业化国家里，“既不存在完全腐朽，垂死的资产阶级，也不存在完全健康、生气勃勃的无产阶级”，而“仅仅存在富人同穷人之间的矛盾”[1]。于是，资本主义社会的阶级矛盾，被一笔勾销了；无产阶级进行的推翻

① 马里内蒂：《超越共产主义》。

资本主义的政治斗争，被一古脑儿地否定了。五彩缤纷的肥皂泡破裂了，在消逝了的缥渺华美的云雾后面，显露出了资产阶级卫道者马里内蒂的庐山真面目。马里内蒂没有也不可能摧毁资产阶级国家机器，倒是资产阶级辩护士马里内蒂在这里打倒了资产阶级叛逆者马里内蒂！

马里内蒂号召的反抗，他发出的诱人的许诺，其核心是宣扬个人的绝对自由，是攻击一切社会形态的盲动主义和无政府主义的反抗。可不是，马里内蒂就曾直言不讳地宣称，“无政府主义的个人至上”，是“每一个强者的目标和理想”。他甚至进一步得出结论说：“人类正朝着无政府主义的个人至上这个目标前进”[①]。因此，马里内蒂最初提出的政治主张虽然包括批判资本主义社会、批判教会的某些因素，但却具有极大的欺骗性和破坏性，他后来堕落为垄断资产阶级的御用文人也实非偶然。不妨说，个人至上的无政府主义，这是以马里内蒂为代表的未来主义右翼的第一个重要思想特征。

马里内蒂是机器和技术的崇拜者。对于他和他的同道者来说，突然闯入人们生活的汽车、飞机、电报，已不单纯是一般的工具，而是改造世界和人，创造未来的动力。机器和技术的成果集中表现为速度，而“速度使人增添百倍的力量，却征服时间和空间”[②]。他们情不自禁地向风驰电掣的汽车发出欢呼，认定它的马达的轰鸣声有着令人倾倒的魅力，它的美远远胜于萨莫色雷斯的维多利娅女神雕像[③] 的艺术美。这是突飞猛进的科学、工业所引起的注重物质世界的思潮的反映。

正象原始人当初崇拜自然的力量，从而把自然神化一般，马里内蒂也把机器视为奇异无比的力量而加以神化了。他们透过机

① 马里内蒂：《超越共产主义》。

② 马里内蒂：《速度的新宗教—道德》。

③ 萨莫色雷斯为希腊岛屿，1863年在该岛发掘出来的公元前四世纪古希腊维多利娅女神雕像，公认为罕见的艺术珍品，现藏于巴黎卢浮宫。

器文明的棱镜来观察现代世界，仅仅看到机器和技术闪烁的令人目眩的光辉，虔诚地在它们面前顶礼膜拜，却视而不见机器和技术由于其神奇无比的魔力而造成的种种灾难。马里内蒂等人否定了资本主义生产方式固有的对抗性，他们对机器和技术的歌颂，不能不沦为对资本主义物质文明的纯粹歌颂。这是以马里内蒂为代表的未来主义右翼的另一个重要思想特征。

崇拜强力、战争和反理性主义的超人哲学，是马里内蒂为代表的未来主义右翼的第三个重要思想特征。在《未来主义宣言》中，暴力和机器文明享受同等的荣誉。对"大都市"、"工厂"、"火车头"、"飞机"、"轮船"、"汽车"的称颂，又跟对"力量"、"勇敢"、"冒险"、"拳头"、"耳光"、"战争"的讴歌交织在一起。在马里内蒂眼里，战争、暴力，跟科学、技术一样，是摧毁旧的传统，建立新的未来的最有效的武器，是"清洁世界的唯一手段"①。一句话，它们是推动社会前进的力量。马里内蒂和博菊尼等人还曾经发表过一份告威尼斯人的传单，其中有这么一段话：

"我们将竭尽全力促成一个工业上、军事上强大的威尼斯的诞生。让亚德里亚海成为意大利的内湖，它将接受威尼斯的统治"②。

这显然已不再是一份文学艺术宣言，而是赤裸裸地宣扬强权和战争扩张的叫嚣。

从思想根源上看，未来主义右翼受到各种反理性主义哲学，思潮的影响。唯意志论、超人哲学浸淫着它的主张。马里内蒂写过一首题为《时间与空间》的著名诗歌，淋漓尽致地表达了他对主宰宇宙的"强者"的敬意。他在诗中以时间和空间的反叛者自居，把"空间"比作缠绕人们的脖子、扼杀人们自由的"绞索"，命令它乖乖地松绑，听从他的摆布。于是，他忽而随心所欲地把"空间"任意拉长，忽而把它随便缩短。接着，他又向"时间"厉声

① 马里内蒂：《未来主义宣言》。

② 马里内蒂、博菊尼、科拉：《反对旧威尼斯》。

喝道：

我要斩断你的翅膀，
窒息时钟呼赤呼赤哮喘的声响，
……
你可知道，象我这样的强者
能够赋予一个钟点以一个星期的容量，
或者把钟点如同柠檬一般
紧紧握在手心里，
只挤出微不足道的
一刻钟的汁液

在另一首诗歌《摧毁》中，马里内蒂以睥睨一世的神气声称，地球未必就是圆形的，对于未来主义而言，地球尽可以是立方体，多面体，或者别的什么形状。

马里内蒂笔下的“强者”，打着攻击守旧，摧毁革新的障碍的旗帜，要求凭借主观的意志，把客观世界象面团一样肆无忌惮地捏来捏去，随意捏成他喜欢的样子。他要使“强者”的要求、欲望得到最大限度的发挥，乃至让“强者”逾越人类，震慑一切，主宰一切。这同尼采在反对资产阶级传统道德、反对基督教的幌子下鼓吹意志的力量的超人哲学毫无二致。马里内蒂歌颂的“强者”，不过是把尼采宣扬的超人涂抹上一层艺术的油彩而已。

充斥于马里内蒂宣言和作品中的反理性主义，对强力、战争和超人的崇拜，迎合了垄断资产阶级残酷竞争，不择手段地攫取权力，用暴力镇压人民，穷凶极恶地向外侵略扩张，争夺势力范围的需要。在意大利大资产阶级准备发动帝国主义战争的历史条件下，这种宣传成为民族沙文主义、军国主义思想意识的一部分。到了二十年代，又是同在意大利兴起的、代表资产阶级中最反动、最腐朽阶层利益的法西斯主义的思想体系息息相通的。这也正是

以马里内蒂为代表的未来主义右翼后来跟法西斯同流合污的另一个根源。

第一次世界大战前后，马里内蒂走出文艺沙龙，一头扎进了空前活跃的政治斗争的旋涡。他组织集会、游行，著写诗歌和散文作品；又作为战地记者，远涉重洋，前往利比亚采访，吹捧意大利对非洲的殖民扩张（报告文学集《的黎波里之战》，1912 年；诗集《扎—勃—土勃》，1914 年）。1914 年初，他去国东行，风尘仆仆地奔波于莫斯科和彼得堡之间，宣传未来主义。他傲慢地以世界未来主义运动的领袖自居，但他的俄国兄弟以同样的傲慢回答了他，对他表示了明显的冷淡，宣称他们在许多方面已超过了意大利同道①。

第一次世界大战的隆隆炮声，使马里内蒂兴奋得不能自己，他立即志愿奔赴前线。但不久便返回米兰，重操旧业。他目空一切，恃才傲物，“拥有无可怀疑的、象放荡不羁的野马一样的才气”②。他言行过激，能量很大，频繁地四处制造骚乱，他的放纵行径连资产阶级政府也难以见容，因而不到一年的光景，他连续三次遭到拘捕。

在政治斗争的风浪里折腾了几年，马里内蒂明白，单单靠他们这伙舞文弄墨的“革命艺术家”，难成气候。他一眼相中了野心勃勃、势力日盛的墨索里尼，觉得这才是最强有力的盟友和靠山。1918 年，他和塞蒂梅利、科拉等建立“未来党”，立即同法西斯党携手合作，与社会党和民主力量为敌。1919 年 4 月，他和墨索里尼采取联合行动，制造了震动全国的捣毁社会党《前进报》事件。

① 意大利《古钱报》1914 年 2 月发表记者卡斯塔维亚自俄国寄回的通讯，对意俄未来主义者会晤的情形作了详尽的报道，马里内蒂访问结束后，俄国未来主义者李弗西茨撰写了一篇总结性文章《马里内蒂在俄国》。参见帕利亚（Luigi Paglia）《马里内蒂》摩尔西出版社。1977 年版 43 页。

② 卢那察尔斯基：《未来主义者》，载《卢那察尔斯基全集》1965 年俄文版第 5 卷。

墨索里尼对马里内蒂甚为赏识,特邀他作为法西斯党的候选人,参加大选。1919年11月,法西斯党在大选中惨遭失败。不久,墨索里尼和马里内蒂因危害国家安全和组织武装集团罪,双双锒铛入狱。翌年,马里内蒂出狱,颇有点心灰意懒,又因无力说服法西斯党接受他的反对教会和王权的纲领,遂宣布同法西斯党断绝关系。

然而,气味相投,分久必合。马里内蒂埋头搞了几年文学创作之后,1923年底,终于不甘寂寞,决意同已经执掌权柄的法西斯重新合流,因为他觉得只有借助墨索里尼才能“实现未来主义的最低纲领”。1924年,他发表《未来主义与法西斯主义》,阐述两者的亲缘关系。1929年,马里内蒂被授予意大利科学院院士的称号。在此期间,他不辞辛劳,飘洋过海,到阿根廷、巴西兜售未来主义;嗣后,又追随法西斯侵略军进入埃塞俄比亚、苏联。1944年,因心脏病发作去世。

从叫嚷“摧毁一切博物馆、图书馆和科学院”,到接受法西斯头子授予的科学院院士的桂冠;从鼓吹机器文明和技术进步,追求“未来”,到堕落为扼杀文明和进步,为最野蛮、最反动的法西斯独裁统治卖命效劳,妄图把时代的车轮扭向倒退,这就是马里内蒂一生的总结,是历史对以他为代表的右翼未来主义者的嘲弄和批判。

三、鱼龙混杂——未来主义运动中的“异端”和“左翼”

诚如我们前面所述,未来主义是二十世纪初叶意大利政治、经济、社会生活和文化思潮的反映。然而,由于它的成员们政治立场、世界观和艺术观的不同,由于客观环境的差异,他们在激烈动荡的社会生活和现实斗争中的表现;在艺术创作中对现实的反映,也很不一样。因此,未来主义并非单一的、铁板一块的现象。

这一流派本身并没有使它的成员都走向反动。绝不能笼统地、不加分析地把整个未来主义说成是“反动的流派”。

一部分未来主义者，例如帕拉泽斯基(Aldo Palazzeschi，1885—1974)、卢齐尼(Gian Pietro Lucini，1867—1914)等，对现存秩序怀有强烈的不满，但是在工业化的社会中寻找不到替代资本主义文明的东西。他们要求自由意识，但是在垄断资本主义社会中，人的个性遭到蹂躏，人的价值被糟践。未来主义宣扬个性自由的口号，激起了他们思想上的共鸣。他们在未来主义中寄托了自己渴望摆脱传统势力和旧文化的羁绊，寻求新的、模糊的现实，革新艺术内容与形式的要求。然而，他们在理论上和实践中都同马里内蒂等的政治主张存在着颇深的分歧，因此被称作“异端的未来主义者”。

在这一批“异端的未来主义者”当中，帕拉泽斯基的道路是具有代表性的。他原名阿尔多·朱拉尼(Aldo Giurlani)，出生在文化古城佛罗伦萨，最先就读于商业学校，继又学习戏剧表演，并当过一段时间的演员。不过，他早就对文学创作发生了浓厚的兴趣。起初，他写作诗歌，二十岁那年发表处女作《白马》，一鸣惊人。他的诗歌抒发对平庸生活的厌倦，接近意大利“微暗派”①，诗风戏谑，充溢着愤世嫉俗的情绪，同当时统治诗坛的邓南遮唯美主义颇有分庭抗礼之势。对新的诗歌形式的探索和对自由思想的向往，导致他在1909年加入未来主义的行列，成为它的代表人物之一，并参与未来主义喉舌《莱采巴》的编辑。

帕拉泽斯基的诗集《诗钞》(1909)、《纵火者》(1910)，集中地、鲜明地体现了这群“异端的未来主义者”的特点。这里没有马里内蒂偏爱的对机器、速度、暴力的狂热歌颂，诗人感兴趣的只是革新传统诗歌的结构，摒弃逻辑的障碍，诉诸奔放的想象，活

① 二十世纪初形成于意大利的诗歌流派。“微暗派”蔑视政信治念和华美文体，以朴实的文笑抒写卑微的日常生活和人物忧伤的内心世界。

跃的讥刺，深沉的思索。不妨读一下帕拉泽斯基一首著名的诗《我是谁?》诗的头三节写道：

我，或许是一名诗人?
不，当然不是。
我的心灵之笔
仅仅描写一个奇怪的字眼——
“疯狂”。

我，也许是一名画家?
不，也不是。
我的心灵的画布
仅仅反映一种色彩——
“忧愁”。

那么，我是一名音乐家?
同样不是。
我的心灵的键盘
仅仅弹奏一个音符——
“悲哀”。

这是一幅未来主义者的自画像。然而，他同马里内蒂笔下目极的八荒，俨然一副救世主架势的未来主义者形象大相径庭。帕拉泽斯基对自我的心灵作了层层剖白，倾诉了他冷眼看待世界，力图从现实的羁绊中挣脱出来，奔向未来，但又看不清前途的那种苦闷而怅惘、混乱而狂热的情绪。诗人刻画的自我心灵状态的三要素——“疯狂”、“忧愁”、“悲哀”，不啻是理解帕拉泽斯基等“异端的未来主义者”思想和创作的一把钥匙。

值得注意的是另一首题为《纵火者》的著名诗歌，帕拉泽斯

基在诗中对沉溺于“戕害生命的高谈阔论”的骚人墨客大加挞伐，抨击这班“渺小的”庸儒、无能之辈，蝇营狗苟，“害怕赤焰飞腾的烈火”；谴责他们卑琐颟顸，“浑身散发令人掩鼻的恶臭”。帕拉泽斯基宣布自己是“寻觅我歌唱的造物”的“诗人”，是一名誓要把传统势力付之一炬的“纵火者”。但是，透过字里行间，我们不难窥见一个吟唱着诗歌，“走遍天涯海角”，苦苦追寻真与善的求索者的形象。不难感受到诗人一颗象火一样热忱、执着的心的跳动。正象帕拉泽斯基骄傲地宣布：

我写的每一首诗，
都是一把燃烧的
烈火。

还应当指出，帕拉泽斯基这位未来主义元老，无意恪守马里内蒂制定的政治纲领。他不仅从来不曾在作品中歌颂暴力和战争，而且批判马里内蒂宣扬民族沙文主义和军国主义的行径。同时，他对意大利帝国主义奉行的殖民政策，也一直持强烈的反对态度。1910 年，当马里内蒂舞文弄墨，兴高采烈地欢呼意垄断资产阶级向海外侵略扩张的时候，他则挥笔写下了热烈赞美和平的文字。他是当时唯一公开批判军国主义战争的未来主义作家。

帕拉泽斯基和另外两名未来主义作家帕皮尼（Giovanni Papini，1881—1956）、索菲奇（Ardengo Soffici，1879—1964）后来联名发表的题为《未来主义与马里内蒂主义》[1]的文章，追述他们同马里内蒂决裂的始末，是值得一读的。帕拉泽斯基等在文章中指出，未来主义运动内部无论在基本原则上，还是在组织上，都始终存在着极大的混乱；马里内蒂等人歪曲了未来主义的真谛，因此并不代表未来主义，而只配称作“马里内蒂主义”。帕拉泽斯基、

① 《莱采巴》，1915 年，第 7 期。

帕皮尼等自视未来主义的正宗，在文章中洋洋洒洒地列举了他们同马里内蒂主义的二十点分歧。这些分歧政治、思想上表现为：帕拉泽斯基等"蔑视对过去的崇拜"，马里内蒂则整个地"蔑视过去"；他们提倡"奋斗精神"，马里内蒂鼓吹"军国主义"；他们拥护"爱国主义"，马里内蒂热中"沙文主义"，等等①。

随着马里内蒂政治立场的日益反动，两派由观点的分歧争吵发展为公开的决裂。1914 年 4 月，帕拉泽斯基、帕皮尼、索菲奇发表声明，宣布退出未来主义，与马里内蒂分道扬镳。事后，帕皮尼在一篇文章中以追悔的心情回忆说，他参加未来主义运动是不幸"误入了某个教会，或者说某个政党。"②

另一名未来主义运动的先驱卢齐尼，因马里内蒂公开支持意大利对利比亚发动的侵略战争，于 1912 年愤然宣布同未来主义断绝一切关系。

未来主义庞杂的队伍中，既有中小资产阶级知识分子、共和主义者、保皇派、法西斯分子，还有社会党员、共产党人和其他进步人士。批评家们通常把后者称作"左翼未来主义"。

社会党员、共产党人和进步人士成为未来主义营垒里的积极分子，这是不少人始料未及的。这一重要史实，也是我国评论界迄今完全忽略的。为了更好地理解这一事实，需要把它同未来主义前期的一些非同寻常的现象联系起来加以考察。意大利共产党创始人、马克思主义理论家葛兰西在他研究未来主义的论文中，向我们指出了下列饶有兴味的情况：

第一次世界大战以前，未来主义在劳动群众中间颇为流行，未来主义喉舌《莱采巴》杂志每期发行二万份，其中五分之四的读

---

① 见德·马里亚（Luciano De Maria）编《马里内蒂和未来主义》，米兰蒙达多里出版社。1977 年版 283—286 页。

② 见比尼（Walter Binni）编《批评史上的经典作家》，新意大利版社，1977 年版，第 3 卷，268 页。

者是劳动群众。[1]

许多工人团体以赞同的态度看待未来主义。曾经屡次发生这样的情况，当未来主义者组织集会，宣传自己的主张，遭到飞黄腾达的资产阶级文学家、艺术家和贵族青年的非难的时候，工人们便挺身而出，为未来主义辨护[2]。

1922 年，都灵工人文化团体举办画展，马里内蒂应邀参加开幕式，并和工人们一起参观了画展，随后他获得这样的印象：在未来主义问题上，劳动者的理解力，远甚于资产者[3]。

关于葛兰西提到的那次著名的画展，需要补充若干情况。画展的组织者朗科·拉姆帕—罗西（Franco Rampa—Rossi），是接近意大利共产党的左翼未来主义者。画展于 1922 年 3 月 27 日至 4 月 27 日在都灵城堡广场的冬季俱乐部举行。参加展出的除接近马里内蒂的未来派，还有拉姆帕—罗西、雪蒙迪诺、弗拉西内利等左翼未来派，以及波兰、日本的画家。意大利共产党机关刊物《新秩序》连续两次发表消息，号召都灵工人于 4 月 2 日集体前往参观画展，并说马里内蒂将出席并陪同参观画展。4 月 2 日那天，数百名工人在马里内蒂带领下参观了画展，听取了他对未来主义艺术和展品所作的详细讲解。

还有一点应当说明，上述种种情况都发生在都灵。众所周知，都灵当时不仅是意大利的工业中心，而且是蓬勃兴起的工人运动的中心，素有“红色彼得堡”之称。

意大利未来主义研究专家利斯塔（Giovanni Lista）在 1975 年搜集到的史料表明，1915 年 2 月 22 日、24 日，热那亚市圆形剧场举行未来主义戏剧演出，招致资产者观众的围攻，前来观看演

① 葛兰西：《关于未来主义的一封信》，载《社会主义与法西斯主义》，1967 年版，527—528 页。

② 葛兰西：《马里内蒂是革命者吗?》载 1921 年 1 月 5 日。《新秩序》。

③ 葛兰西：《关于未来主义的一封信》，载《社会主义与法西斯主义》。1967 年版，527—528 页。

出的许多热那亚港的海员，站在未来主义者一边，同资产者发生激烈冲突[1]。

另一位未来主义研究专家、比萨大学教授卡尔皮（Umberto Carpi），根据六、七十年代搜集的新史料，也提出了这样一些非常有意思的情况：未来主义不仅流传于工业化的大都市都灵、米兰、罗马，而且活跃于工业落后、经济贫困、地域偏僻的南方和外省，如卡拉布里亚大区，西西里岛的卡塔尼亚、墨西那，翁布里亚大区的特台尼、佩鲁贾等地。

在西西里，未来主义成员中有无政府主义者、法西斯敢死队员、进步的大学生、左翼进步人士、共产党员。

1924年，未来主义刊物向读者推荐和介绍苏联艺术[2]

在左翼未来主义队伍中，还有一位引人注目的、年轻的骁将——帕拉迪尼（Vinicio Paladini）。从1922年起，他连续发表了一系列文章，以犀利的笔锋，鲜明的观点，阐述他的艺术主张。或许因为他来自未来主义营垒，同时又对无产阶级革命怀有同情和敬意，因此他对许多问题看得分明、透彻。他满怀热忱，歌颂苏维埃政府对文学、艺术的关怀，赞扬苏联已成为现代艺术的主要中心之一。在苏联，艺术已从皇帝、教皇、资产阶级的精神需要效劳，转向为无产阶级服务。在艺术创新问题上，帕拉迪尼摆脱了资产阶级的积习和偏见，提出了当时实属难能可贵的、很有思想深度的见识，指出，在无产阶级执掌政权的社会里，艺术家获得了发展自己的创造才能的机会，因而，他们敢于破坏立新，敢于向文学艺术领域中那怕最大胆的先锋潮流靠拢。他以坚定的信念和富有说服力的论据阐述道，同马里内蒂为代表的未来主义相比，共产党人以更加开阔的视野，更加明朗的立场，解决了艺术的革命性和民族主义的关系问题。此外，他对物质领域与精神领

---

① 利斯塔：《艺术与政治。意大利左翼未来主义》，第78页。

② 卡尔皮：《关于未来主义的讲座》，1981年3月24日于罗马大学。

域革命的关系，无产阶级与知识分子的联合，艺术形式的革新问题，也作了研讨[①]。帕拉迪尼唱出了左翼未来主义的最强音。

如何理解这种错综复杂的奇特现象呢？

我们以为，这大致是由两个方面的原因造成的，这里既有意大利社会历史条件的特殊性，又有无产阶级在文化领域进行除旧布新斗争的艰巨性、复杂性。二十世纪初叶，随着大工业的急剧发展，意大利北部大都市产生了人数众多而且集中的无产阶级。在同反动、暴虐的垄断资本主义的斗争中，工人运动的思潮风起云涌，对旧的思想意识、文化的批判方兴未艾。然而，马克思主义还没有普及、深入；作为工人运动主要领导力量的意大利社会党，推行了一条改良主义和阶级合作的右倾机会主义路线。愿意走新道路的人们，苦于指引无人。他们朦胧地探索与追求，往往不加辨识地把凡是“旧的”东西都当作腐朽的，予以抛弃，把凡是“新的”东西都视为革命的，盲目崇拜。这反映出意大利政治、经济方面的深刻矛盾正趋于成熟，也反映出思想、文化方面正经历着深刻的危机。而本文开头部分阐述的未来主义纲领中某些反对资产阶级国家、反对教权、要求社会改革和文学艺术革新的主张，有着不小的吸引力，就其狭隘的意义来说，同劳动者反对资本主义制度，批判资产阶级文化的要求，有某种吻合。因此，一些具有进步思想的文化人，误以未来主义为新的潮流，他们在未来主义身上看到了同死气沉沉的、跟人民格格不入的、学院式的意大利旧文化进行斗争的因素。他们接受了未来主义，参加了它的行列。试图通过这一运动，把革新的意识，把文学艺术的新形式，传播到下层人民，特别是工人群众中去。一部分工人群众也把未来主义当作官方思想意识和文化的对立、反叛，寄予同情，表示支

① 见帕拉迪尼：《知识界的反叛》（1922年）；《共产主义艺术》（1922年）；《对知识分子的呼吁》（1922年）；《艺术、共产主义和民族主义》（1923年）；《无产者与知识分子》（1925年）；《精神的必需》（1925年）。

持。

我们知道，五四时期，中国文化界曾经一度不加分析地大力译介西方现代派文学。茅盾先生针对此种情形曾作了这样的分析：

“未来派意象、表现派等等，都是旧社会——传统的社会内所产生的最新派；他们都有极新的形式，也有鲜明的破坏旧制度的思想，当然是容易被认为无产阶级作家所应留用的遗产了[①]。”

茅盾先生的这一精辟的分析，对于我们认识未来主义当时盛行国内外这一历史现象，无疑是很有裨益的。

葛兰西曾从无产阶级在文化领域的历史使命及其艰巨性、复杂性的角度，对这一问题作了专门的探讨和深入的分析。他指出，工人阶级对于它在政治、经济领域肩负的夺取政权，建设新国家的任务，是充分意识到的；但是，在文化领域，情况却要复杂得多了，因为无产阶级无法预先描绘出这一革命精确的轮廓。一座资本家所有的工厂移交给工人阶级领导，它将继续生产跟既往的产品一样的产品，而无产阶级的诗歌、小说、戏剧、绘画、音乐将以怎样的方式和形态出现呢？毫无疑义，无产阶级文化应当是无产阶级社会制度欣欣向荣和光采风貌的标志，这就需要“摧毁文明的现存形式”，“意味着摧毁精神上等级森严的统治秩序、偏见、偶像和僵化的传统，意味着毫不畏惧新生事物和勇敢精神[②]。”在思想上尚未完全成熟的意大利无产阶级，一时还不能肩负起领导这一艰巨、复杂革命的历史任务。而未来主义者乘虚而入，他们“在资产阶级文化领域担当起了这一任务。他们致力于摧毁、摧毁、摧毁，而毫不顾忌他们的实践所造成的新产品是否比被摧毁作品更加优越，”他们有着明确的信念，即应该创立艺术、哲学、习俗和语言的新形式[③]。葛兰西由此得出这样的结论：在社会党领

① 茅盾：《论无产阶级的艺术》，载《文学周报》。
② 葛兰西：《马里内蒂是革命者吗？》
③ 葛兰西：《马里内蒂是革命者吗？》

导人竭力回避这样重大的问题，奉行阶级合作和改良主义的错误路线，在无产阶级的先锋队共产党尚未诞生的具体历史条件下，在一个不长的时期里，一些左翼进步人士加入未来主义行列，劳动群众支持未来主义这种奇特、复杂的现象，实质上正是“对无产阶级斗争的某些领域的要求未曾付诸实现的直觉的反映”①。

当然，泥沙俱下，鱼龙混杂的情形是不可能持久的。实际上，从 1913 年起，意大利就存在着几个各自独立的未来派。随着政治斗争的日益尖锐化，未来主义运动的分化日益严重。这是未来主义运动后期极其重要的特征。马里内蒂最终走上了同墨索里尼同流合污的道路。帕拉泽斯基等人公开树起了批评马里内蒂的旗帜。左翼未来主义者同马里内蒂划清界限，毅然为劳动人民的自由而战斗，投身于反法西斯斗争的洪流。例如，佛罗伦萨人托梅伊(Ugo Tommei)，原是《莱采巴》杂志的重要撰稿人之一，墨索里尼建立独裁政权以后，他公开抨击马里内蒂向法西斯卖身投靠的行径，揭露他堕落为资产阶级吹鼓手的嘴脸。德·莱昂纳（Mario De Leone）对马里内蒂奉行的路线进行了严肃的批判，后来成为罗曼·罗兰的合作者。上文多次提到的卢索洛，是《未来派画家宣言》的起草人，未来派音乐的代表人物，因无法接受法西斯制度而遭到墨索里尼政权的迫害，亡命法国。帕拉迪尼走上了同共产党并肩斗争的道路②。另外一些未来主义者，经过历史的严峻考验，在二次大战结束后，加入了意大利共产党，例如约翰尼斯(Luigi Rapuzzi Johannis)、斯库尔托（Barb—ara Scurto)、加乌邓齐(Alfzedo Gaudenzi）等③。

雷蒙迪诺（Duilio Remondino，1881—1971）走过的道路是很有典型意义的。他出身于商人的家庭，自幼酷爱诗歌和绘画，才

---

① 葛兰西：《马里内蒂是革命者吗？”》。
② 利斯塔：《艺术与政治。意大利左翼未来主义》，第 14 页、18 页。
③ 利斯塔：《艺术与政治。意大利左翼未来主义》，第 14 页、18 页。

华过人。他参加未来主义运动，是抱着这样虔诚的信念：艺术革新是进行更广泛的社会、民族革新的手段，而从未来主义摧毁旧传统和旧的文化艺术的斗争中必将诞生新的意大利。毫不奇怪，雷蒙迪诺同时又是社会党党员。他反对马里内蒂的政治主张，1914年发表论文《未来主义不应当是民族主义的》，对马里内蒂的《未来主义政治纲领》进行全面的批判。他谴责马里内蒂对战争的歌颂，认为战争绝不可能是“清洁世界”的手段，而只能是对人民群众的大屠杀，他批判马里内蒂同资产阶级结盟的行为，指出资产阶级同旧文化有着千丝万缕的联系，它早以丧失争取未来的任何进取性，进步的文化力量只能同进步的政治力量联合，未来主义只能同将要占领科学、艺术高峰的人民实行联合。1921年，意大利共产党成立，雷蒙迪诺立即加入共产党，随即作为意共侯选人当选亚历山德里地区议员，并继续参加左翼未来派的活动。

综上所述，未来主义作为一定的社会、历史环境里形成的一股潮流，内部存在着左、中、右的区别。以马里内蒂为首的右翼，掌握着它的领导权，鼓吹极端的无政府主义、虚无主义和反理性主义的思潮，竭力把未来主义捆绑在垄断资产阶级国家和法西斯主义的战车上，影响深广，构成这一流派的主体，代表着它的主要的、反动的方面。这一流派内的左、中翼，同马里内蒂为首的右翼存在着深刻的分歧，或者进行了严肃的斗争。他们代表着未来主义次要的方面，却是具有一定积极意义的或战斗的、进步的方面。

未来主义在其发展进程中，又有着前期与后期的区别。它的前期，不妨说基本上是中小资产阶级知识分子激进的政治倾向、思想情绪和艺术主张的反映。后来，逐渐演变，发生了严重的分化，出现了很不一致的情形。

我们不应当夸大未来主义运动内部存在的差异和区别，但也不能无视这些差异和区别。必须严肃指出和批判未来主义右翼与法西斯主义狼狈为奸的关系，但是也不可在批判以马里内蒂为代

表的右翼未来主义的时候，去犯那种把婴孩连同脏水一起泼掉的错误，把整个未来主义视为反动的文艺流派，或者简单地把它与法西斯主义划上等号。必须坚持从客观的实际出发，进行实事求是的评价。

标新立异——未来主义的艺术纲领

未来主义是以文学艺术的革新者的姿态登上历史舞台的。他们打着革新者的旗号，提出了一整套标新立异的、激进的艺术主张，并对艺术形式进行了种种大胆的试验。

关于变革时期的文学与传统关系。马里内蒂强烈地反对一切传统，大力提倡革新，反对因袭成规。马里内蒂说，“倘若谁想使意大利艺术变得年青，生气盎然，便应当把它从对过去的模仿中解放出来，从传统主义、学院主义解放出来……[①] 他断言，迄今为止，传统的文学仅仅“歌颂静态、心灵的陶醉和梦境”，业已失去了生命力。在马里内蒂的字典里，文学艺术传统不啻是精神加枷锁的同义语，他们绝对不能接受它的束缚。他甚至说，传统的文化腐蚀和戕害人们的灵魂和肉体，“欣赏一幅古典绘画，无疑于把我们的情感灌注进一具棺材”；一座博物馆，有如一座“坟墓”，一片“屠场”[②]。因此，在摧毁传统的时候，也应当把博物馆、美术画廊一并铲除干净。他们在反对传统主义的口号下，向人类的全部文化遗产宣战，要求“把艺术作品随同它的作者的尸体一起焚烧”，连文艺复兴运动的伟大先驱但丁及其《神曲》也不放过。在这些睥睨一世的革新者的眼里，“《神曲》今天仅仅是注释家们玩弄的肮脏的蠕虫”[③]。

---

① 马里内蒂、塞蒂梅利：《什么是未来主义》。

② 马里内蒂：《未来主义宣言》。

③ 马里内蒂：《〈神曲〉是注释家们玩弄的蠕虫》。

文学传统原是一条长河，创新的泉水不断注入，使它充满旺盛的生命力。革新与传统之间，有着割不断的联系。未来主义批判帕斯科利[①]、邓南遮[②]等把艺术同生活相隔离，吟风弄月，文辞精雅，鼓吹艺术至上的唯美主义，主张把生活直接引入艺术，让艺术反映飞跃发展的、日新月异的现实。这里包含着针对当时流行的守旧习气的因素，以相当勇猛的气势，给予当时统治意大利文坛的、以邓南遮为代表的颓废主义以颇为有力的冲击，因而有着一定的价值。但是，马里内蒂又把革新与传统截然对立起来，不分青红皂白地宣布传统是文学的大敌，是艺术革新的障碍，而视革新为艺术的精粹，是艺术的唯一标准。马里内蒂竟至荒唐地把文艺复兴时期的艺术大师达·芬奇引为未来主义的先驱，只因为他认定这位十五世纪杰出的艺术家、文艺理论家和科学家一生不可遏制地追求艺术与科学的革新[③] 马里内蒂等目空一切，要破坏一切文化遗产，在一片瓦砾堆上建设什么未来的文化，这当然是绝对狂热、荒谬的主张，是他们的无政府主义和虚无主义在文艺问题上的集中反映。

关于文学艺术的对象。马里内蒂对物质生产的巨大变革及其深远的影响，有着敏锐的感觉，因而适时地提出了变革人们的思想，意识，包括文学观念，以适应机器文明的时代。这是合理的要求。但他们在这里又同样采取了极端的立场，由否定传统的文学，走到否定传统的文学观、美学观。马里内蒂等视正义、美德、爱情、幸福等传统的主题和道德观念为同思想解放和反映现实水火不相容的东西，而统统排斥于文学艺术之外。他们另树一帜，声

---

① 帕斯科利（Giovanni Pascoli，1885—1912），意大利近代著名诗人。

② 邓南遮（Gabriele D'Annunzio，1863—1938），意大利近代著名诗人，小说家，后堕落为法西斯文人。

③ 见盖拉杜奇（Isabella Gherarducci）编《意大利未来主义》，罗马，里乌尼蒂出版社，1976年版240页。

称“英勇、无畏、叛逆，将是我们诗歌的本质因素”① 现代生活的美全然在于速度、运用和竞争。速度，即意味着进取性，意味着“对各种障碍的蔑视”，所以速度代表“纯粹”，是一种“新的美德”。相反，同速度对立的“迟缓”，则意味着停滞、僵凝，对各种障碍的崇拜，对旧事物的眷恋，面对未知的悲观，因而代表一种“新的邪恶”②。这样，“现代大都市里多色彩、多声部的革命潮流”、“对危险的追求”、“勇敢”、“力量”、以及“人的意识的冲动”，全是“速度的美”的体现，都成了未来主义文学艺术的对象。

这样的文学观、审美观，必然表现于未来主义对艺术形式进行探索和革新。

强调直觉，注重主观表现，贯串于未来主义艺术形式上的种种探索。马里内蒂否定理性和逻辑，认为理智的认识方法是静止的、僵固的，无法认识事物的运动、变化、无法认识事物内在的、本质的东西，因而号召诗人们“仇视理智”③，“绝对地摧毁一切逻辑”④，以唤醒自己的直觉。

他们独尊直觉，试图让自己的意念、感觉和情绪摆脱任何形式的约束，自由自在地表达或暗示自己内心世界的奥秘感受。马里内蒂曾说，形象“乃是诗歌的血液”⑤。而未来主义创造的形象，就是建立在个人的主观感觉上，凭借人的直觉和潜意识，幻想和想象，去表现客观的事物。在马里内蒂看来，直觉是一种超出理性和逻辑之外的内心体验，在这种体验中，主体与对象完全融合在一起。依靠直觉，甚至可以“克服那种将我们的血肉之躯和发动机的金属分隔开来的、表面上似乎无法调和的敌对意识”⑥，达

---

① 马里内蒂：《未来主义宣言》。
② 马里内蒂：《速度的新宗教一道德》
③ 马里内蒂：《未来主义文学技巧宣言》。
④ 马里内蒂：《多样式的戏剧》。
⑤ 马里内蒂：《未来主义文学技巧宣言》。
⑥ 马里内蒂：《未来主义文学技巧宣言》。

到人与机器、物与精神之间互为感应的境地。所以说，未来主义艺术上的基本特征表现为：一方面主张抒写直觉和幻想；注意艺术想象：挖掘事物内在的本质和人物的内心世界：有意识地突破传统文学陈叙事件、抒情写景的旧框框。另一方面，他们在创造艺术形象的时候，又排斥生活和客观现实，只诉诸于作者强烈的主观印象、体验和联想，因而常常是非理性主义的和形式主义的。这是他们以自我为中心的世界观和艺术观在艺术理论上的反映。

从艺术方法上来看，未来主义具有以下一些特征。

首先，未来主义者有意识地把文学变成现代生活的“动力学”。他们竭力调动一切艺术手段，刻划运动中的事物的形态，在运动中表现人物的形象。

未来主义者写了大量的以旋转的机器、疾驰的汽车、火车、翱翔的飞机以及运动中的人和物为主题的诗歌。这些诗篇的名字就画龙点睛，道明要旨：《致疾驰的汽车》（马里内蒂）、《飞机》（索菲奇）、《摩托之歌》、《飞跃的都市》（弗尔戈莱），《电子》（戈沃尼）。马里内蒂还写过一首诗，名叫《抒情机器》、借助一系列象声词，模拟活塞运动的节奏，绘声绘色地描写机器飞速转动的美。又如，马里内蒂的长篇小说《未来主义者马法尔卡》（1909）里，有一个叫加祖尔马赫的人物，这是个非洲的王子，作者给他安上了一双硕大无朋的翅翼，主人公随时可以把它们张开，或者折叠起来，他能够象一双勇猛巨鸟，翱翔蓝天，拥抱星星。这也是未来主义惯用的手法，采用运动的形象化手段，来塑造一个“超人”式的英雄。

未来主义惯于以运动中的人和事物为题材的这一特征，在绘画中体现得尤为明显。未来主义画家认为，“呈现于我们眼前的每一个物体，从来不是静止不动的，而是处于显现与消失的不停顿的交替之中。”因此，艺术家的使命，不是描摹“静止的瞬间”，而

在于着力表现“永恒地运动的感觉”[①]。在他们的笔下，疾驰的骏马不是四条腿的动物，而有着二十条腿！为了表现迅速前进的现代人的形象，他们无意按照常规去反映，摄取其静止的瞬间，而是全力突出表现处于不停歇运动中的人给予他们的感受，因而他们别出心裁地给人画上了十二双脚。把运动作为一种艺术表现手法，排除先验的成见和既定的模式，不是按照事物的原型去反映，而是敏锐地、迅疾地捕捉那些运动着的、变化着的事物的形态特征，在一种夸大的、变形的、逼人的感性力量中，表达出大自然的生命与事物的动感、节奏，表现出客观世界作用于人的感官时产生的主观印象和意识的冲动。未来主义采用运动的形象化手段，应当说扩大了艺术感受的领域，丰富了艺术表现力，这样塑造出来的运动中的现代人的形象和现代都市的风貌，自然比用俗见的手法能够产生更生动、更强烈的艺术效果。这或许正是在以视觉感受为主的造型艺术领域中未来主义的成就最为显著的缘故。

未来主义者醉心于反映现代生活的“动力学”的时候，又往往热中于用粗暴或扭曲的笔触，表现大都市生活中那些五光十色的场景，那些令人头晕目眩、杂乱无章的形象，因而他们的作品常常有着粗俗、怪特、畸形的特点，实际上沦为丧失社会内容的极端物质主义的产品。

主张绝对自由的类比，是未来主义艺术方法上的另一个重要特征。

在马里内蒂看来，现代科学、技术的新成就大大开扩了我们的视野，类比成为人们感知世界的最自然的方式。但迄今为止，文学家们都依据自己直接的经验，借助人们熟悉的相似之物，来运用类比。例如用拟人化的手法形容动物，或用动物的特征形容人。这种直接的类比狭隘、刻板，缺乏生气，近于机械地、静止地临摹现实的摄影。马里内蒂立意打破这样的框框，强调运用“类比

① 博菊尼：《未来主义绘画》。

的链”[①]，即一连串绝对自由的类比，去表现客观的物体，“把表面看来迥然不同的、相距遥遥的，甚至相互对立的事物联系起来”[②]揭示出它们之间的隐秘关系。

让我们来看一个典型的例子。在《的黎波里之战》(1912) 里，马里内蒂运用了一连串的类比，形容战壕是“刺刀林立的乐队”，把从战壕里向敌方射击的机关枪，比喻为一位圣洁、迷人，而又凶恶、残忍的女子。继而，又把机关枪描绘成一台强有力的钻孔机，刺向黑夜，不知疲倦地在夜的坚硬的天灵盖上钻窟窿。最后，他形容机关枪是一根氧气吹管，它熔化、雕凿和焊接它遇到的一切东西。如果说马里内蒂赞美类比代表“一种深切的爱”[③]，那末，在方才例举的“类比的链”中，他把缺乏任何特征上的相似的两种事物硬凑在一起，其目的全然是为着把强烈的个人意识灌注进去。作者稀奇古怪、放荡不羁的主观感觉显然是同大多数人的感觉格格不入的，其结果只能是歪曲客观事物的形象，宣泄他歌颂军国主义侵略战争的狂热情绪。

当然也有运用得比较恰当的例子。在赞颂大工业的诗篇中，有的诗人把煤炭比喻为“机器的黑面包”(福戈莱：《煤》)，形容在井下采掘的矿工是“对大地的肠胃动手术的外科医师”(范尔范：《外科医师》)。另一名未来主义诗人杰尔比诺在《争斗着的自然》里描写了黑幕降临，华灯初上这样一幅日常生活的场景。他匠心独用，把这一屡见不鲜的景象比喻为一场“光和影的肉搏”，电灯射出的光束，犹如对黑夜的“千百次刺杀”，逼迫“黑夜的影子，捎着破烂的旗帜，一步步溃退”。光同影的争斗结束了。璀璨夺目的橱窗，有如“一泓泓鲜血的反照”，宣告光的胜利，熠熠闪烁的灯泡，仿佛虚肿的“火红的眼睛”，挥泪哀悼影的死亡。这样的类

① 马里内蒂：《未来主义文学技巧宣言》。
② 马里内蒂：《未来主义文学技巧宣言》。
③ 马里内蒂：《未来主义文学技巧宣言》。

比，把握住不相似的事物中相似的特征，放纵而不怪诞，独特而不神秘，给人以新鲜的感受。

1913年，在"类比的链"的基础上，马里内蒂进一步提出"形象或类比的网"的主张。他认为，"诗人应当在几乎平行的线上，同时创作若干个色彩、音响、气味、喧嚣、重量、密度的类比的链"，这若干个类比的"线"或"链"紧密交织，组成"形象或类比的网"。按照马里内蒂的观点，唯独如此，才能"捕获和把握物质的稍纵即逝的、最不易捕捉的方面"①。

由此形成未来主义在艺术方法上的第三个特征：突出音响、重量、气味等感性现象的作用，把这些迄今被人们忽视的因素注入文学，着意模拟自然界原始的、粗俗的声音。

不妨举几个例子作说明。马里内蒂在《扎—勃—土勃》里，运用了ssiiiii这样一组谐声字来表示航行于莫萨河上一艘轮船发出的汽笛声，随即又用另一组谐声字ffiiiii来表示汽笛声从河道彼岸反射过来的回音。马里内蒂说得很玄妙，无须更多的描绘，也不必借助别的词语，仅仅用这两组谐声字便足以形象地展现出汽船在莫萨河上航行的情景，并表明河道的宽度。在作品《光辉》里，有一组谐声字dum—dum—dum—dum，它们究竟模拟自然界的什么音响，很费猜疑。于是马里内蒂出面揭开谜底，说它们"表示照耀非洲的太阳旋转时发出的声音和桔红色天空的重量！"大自然的色彩、音响，是非常丰富的，它们对人的情绪的影响也是很大的，常常给人以欣悦的感受。把这些感性的因素引入文学，把视觉形象和听觉形象结合起来，以表达大自然的生命与活力及其对人们产生的综合的感觉，这样的艺术手法如果运用得恰当，应该说是一项有益的革新。但马里内蒂运用这些手法，更多地是为着渲泄难以直接表述的、隐秘的主观感受，阉割了事物之间内在的、逻辑的关系，因而它们不过是作者的主观意念的随意扩张。

① 马里内蒂：《消灭句法—无线的想象—自由不羁的字句》。

在另一篇题为《沙丘》(《莱采巴》，1914，第2期）的作品里，我们读到一组ran—ran—ran的谐声字，思索再三，仍然丈二和尚摸不着头脑，不明白它们究竟意味着什么。只是靠着马里内蒂的注释，我们方才恍然大悟，它们并非直接模拟自然界的声音，而是暗示未来主义者力图冲破现实的羁绊的焦躁不安的、朦胧的心理状态。

在这方面当然也有比较成功的经验。上文提到的“异端的未来主义者”帕拉泽斯基有一篇著名的诗作《病泉》，描写一座年久失修、被人废弃的喷泉。诗人别致地把喷泉比作身染肺痨的病人，借助一连串谐声字来形容病泉的咳嗽、呻吟、喘息和颤抖，以及它们对诗人的心灵造成的痛苦感觉。在这里，谐声同类比的结合，比较自然、得体，听觉形象和视觉形象较为和谐地融为一体，互相映衬，物的感性现象成为把读者带进入的内心意识中去的一种手段，新奇而不晦涩，巧妙而不怪异，取得了较好的效果。

全盘否定语法规范，革新诗歌语言，是未来主义在艺术方法上的第四个特征。

马里内蒂认为，文学的新形式要求相应的新语言，因而他提出，应当“消灭形容词”、“消灭副词”、“消灭标点符号”和“毁弃句法”①，抛弃传统诗歌的节奏、修饰。马里内蒂提出此种极端的主张，是基于这样的认识：诗人与读者的关系，犹如两个亲密无间的朋友，他们只消片言只语，一举手、一投足，一颦一笑，便足以沟通思想，互相了解。所以，诗人的语言应当象电报一般简略，诗人的想象完全不必借助连续的言语，也无须依靠语法的连结，即不用“连线”便可连结远距离的事物。马里内蒂把这叫做“无线的想象”②。因此，形容词、副词、标点符号全都是累赘，它们是直觉的障碍，好似设置于线路上的信号，限制自由的类比，破

① 马里内蒂：《未来主义文学技巧宣言》。

② 马里内蒂：《未来主义文学技巧宣言》。

坏“无线的想象”。他要求废弃形容词，而代之以一个名词来类比另一个名词，例如：男人——鱼雷艇，女人——海湾，广场——漏斗，门——水龙头。后者同前者的联系，全凭人的直觉去理解，这样据说可以保留字句赤裸裸的、原始的，然而又是最真实、最丰富的涵义。

马里内蒂举例说，诗人描绘海上的旅行时，倘若摒弃任何形容词，而只选用“蓝色”、“宁静”两个名词来类比，这样取得的效果，是诉诸任何形容词所无法比拟的，因为这其实是表明，不仅大海是“蓝色”、“宁静”的，而且船只、机器、人以及人的一切行为、情绪，都浸染了“蓝色”、“宁静”。

马里内蒂主张文学作品一概使用原形动词，废止动词的一切时态、形态，理由是原形动词好比圆形的、滚动的车轮，代表了速度，代表了生活节奏，唯独它才具有强烈的运动感，才能表达抒情的动态，而动词的其它一切时态和形态，都如三角形、四边形、椭圆形，笨拙不堪，使文体凝滞于一点。

传统的语言规范既已破除，作为替代，马里内蒂提出把枯燥的数学符号、音乐符合引进文学作品。例如，用＋－×＝〉〈等符号表示物体运动的速度和方向，用 presto（加速）、più presto（更加速）、rallentando（缓慢）、due tempi（两拍）等音乐术语来调节诗歌的速度。这种种别出心裁的试验，全是为着适应作者“无线”的即凌乱的想象和感情跳荡的节奏，使语言成为不停歇的“流”，来表现运动中的各种物体的形态、速度以及它们的组合，即未来主义者所醉心的“速度的美”。

未来主义在革新诗歌语言方面所作的试验，有着两面性。一方面，如上所述，它杜撰词语，手法离奇怪诞，晦涩难懂，充满反传统的虚无主义色彩，不过是形式主义的花样翻新。另一方面，又多少表达了突破诗歌语言的旧框框，丰富词汇，使语言适应新的时代的要求。我们知道，意大利现代诗歌深受古希腊罗马诗歌的影响，语言精雅，诗体臃肿，在卡尔杜奇后期抒情诗，特别是

统治文坛的帕斯科利，邓南遮唯美主义诗歌的影响下，一味追求文辞的精美与韵律的和谐，使诗歌脱离现实生活，失去了生气。诗人们顽固地回避使用生活中出现的新鲜词汇，尤其忌讳由于生产和科学技术的发展而产生的词汇，而宁肯用典雅的词语或神话形象来替代。例如，卡尔杜奇用 Traino（牲口拉的货车）代替 Treno（火车），用“接受宇宙之箭”，表示“避雷针”。帕斯科利拒不肯使用“电极”一词，而宁愿称之为“金属线”。未来主义者对头这种情况，不追求形式的美，而主张新，认为语言随着生活的发展而发展，新的时代要求新的语言，这种思想无疑是对头的。他们把大量日常生活的语言，政治、科学、技术的新词汇，甚至一向被认为不登大雅之堂的粗俗的词汇引入诗歌。戈沃尼还要把许多外来语吸收到意大利语中。这冲刷了诗歌领域的保守习气，对唯美主义也是个不小的打击。他们反对刻意追求韵律，要求用短促、跳跃的节奏，形象与声音的结合，来反映紧张、喧嚣、动乱的都市生活，跳荡的思想感情和微妙的精神状态。后来的一些诗人，尤其是《呼声》派[①] 的诗歌创作，借鉴或批判地吸取了未来主义的经验。

提倡“自由不羁的字句”和印刷革命，是未来主义在艺术方法上的第五个特征。

马里内蒂强调，不但要破坏语言规范，而且要对组成语言的字句进行一番革新。诗人可以根据自己的直觉而任意改变文字，把每一个单词延长或缩短，增加或减少元音、辅音的数目，或突出词的中部，或加强其两端。与此紧密关联，必须推行“印刷革命”，因为现行的印刷法完全不能适应未来主义的革新要求。所谓印刷革命，是指诗人可以改变字形，用大小，形状、颜色各异的

① 《呼声》系二十世纪上半叶意大利影响较大的文艺刊物。围绕这一刊物组合的作家，在探讨社会，文化问题，突破文学传统手法，尝试新的艺术表现形式方面，起到了有益的作用。

字体来表示自己感觉的程度和变化。马里内蒂声称，必要的时候，文学作品可以使用二十种各不相同的字型，四种不同的色彩，并用不同的方式，包括图案的剪贴，予以排列。

显然，这已超越了正常的语言形式的试验，而近于文字游戏。作为语言的基础的字句，在马里内蒂看来，简直如同大小、形状、颜色不同的七巧板，尽可随心所欲地摆弄、拼凑。面对这样一幅奇特的图案，读者如堕五里雾中，自然根本无法领略诗人隐秘而复杂的感觉。

让我们来读一首马里内蒂的诗歌。

战　斗

重量＋气味

正午 3/4 笛子　呻吟　暑天　咚咚　警报　咳嗽　破裂　噼叭　前进　叮呤呤　背包　枪支　马蹄　钉子　大炮　马鬃　轮子　辎重　犹太人　煎饼　面包－油　歌谣　小商店　臭气　光辉　脓　恶臭　肉桂　霉　涨潮　退潮　胡椒　格斗　污垢　旋风　桔树－花　印花　贫困　骰子　象棋　牌　茉莉＋蔻仁＋玫瑰　阿拉伯花纹　镶嵌　兽尸　蜇刺　恶劣

机关枪＝石子＋浪＋

群蛙　叮叮　背包　机枪　大炮　铁屑　空气＝弹丸＋熔岩＋300 恶臭＋50 香气

……

这是全诗第一节的一部分。它集马里内蒂艺术形式上进行的试验之大成。在这里，语法规范被摧毁了，形容词、副词和标点符号被摒弃了，原形动词、谐声字、数学符号得到广泛的应用。读者隐隐约约感到，某个地方发生了一场战斗，而且是一场十分激烈的战斗。诗人通过视、听、嗅等感官，描绘这场恶战中双方撕杀的场面。但这场战斗缺乏明确的轮廓和具体的细节，画面上的一切是如此朦胧，如此含糊，颇似一幅抽象派的画作，令人难以

捉摸。如果说未来主义者喜欢运用“无线的联想”，“电报”式地展现生活，那末，这首诗便活象一封脱码甚多的电报，无法破译。读者从这首纯系狂热和杜撰的诗歌中感受到的，顶多是一团混沌的感觉和印象的刺激，如此而已。

“消除文学中的‘我’，即心理”。而代之以物质①，这是未来主义在艺术方法上的第六个特征。

这一革新是基于马里内蒂这样的说法：可怕的逻辑和理智束缚了人，图书馆和博物馆完全毁坏了人。今天，人已不再具有任何吸引力。只有物质本身才是最富有魅力的。情人眼里出西施，未来主义者觉得，钢铁和水泥，比女人的微笑和眼泪更加妩媚动人。

这一主张还包含着另一层意思，即不仅要用对物质的抒情，来替代传统文学中所热中对人的心理描写，而且，对物质的抒情，绝不能赋予人的情感。这当然是未来主义对物质文明的歌颂在艺术上的反映。不过，马里内蒂等实际上常常是通过对物质的抒情，来达到倾诉强烈的、紊乱的自我感觉和内心激情，歪曲现实物质的目的，所以，对物质的抒情，归根结蒂是他们主观情绪的物化，仍然是回到强调直觉的自我表现。

还需要指出，马里内蒂所说的“消除文学中的‘我’”，究其本质的涵义，只是要求摒弃传统文学中的人物形象，而使文学作品中的“我”具备他心目中的“未来的人”即“新人”的特征。未来主义诗人卡瓦基奥利在一篇名叫《诅咒月亮》的诗歌里曾写道：“倘若你愿意生活，就应当有一颗美妙的、金属的心”，“使生活化为机器的梦幻”。长篇小说《未来主义者马法尔卡》(1910)的主人公，堪称马里内蒂塑造的“未来的人”的典型。这位“新人”仿佛机器，或者说机械人，他具有万能的本领，他身体的每一部分，象机器的零件一样，可以拆卸，能够更换，但他没有心灵，没有感情，没有善，没有爱，极端残忍。这种冷酷无情的“未来的

① 马里内蒂：《未来主义文学技巧宣言》。

人”，实质上就是本文第一部分谈及的马里内蒂所崇拜的蔑视理智和道德，崇尚意志和力量的“超人”。

未来主义不仅在政治信仰和思想意识上是一个很不统一、协调的运动，而且在艺术理论与实践上也是一个很不统一、协调的运动。很少有纯粹的、地道的未来主义者。未来主义的早期代表戈沃尼曾指出[①]，只有马里内蒂一人决意彻底反叛传统，而所有其他的未来主义者或多或少地同传统保持着联系。但即便是马里内蒂，也并非始终不渝地恪守未来主义的信条。有的批评家戏谑地说，马里内蒂最杰出的文学作品，是那些众多的、出自他的手笔的宣言。

其实，还在马里内蒂 1919 年发表的诗小说中，就已透露出从《未来主义文学技巧宣言》的艺术主张向传统的艺术手法的退却。到了 1933 年，马里内蒂的散文《埃及的魅力》则已摆脱了未来主义怪诞、离奇的手法，被批评界认为是他最优秀的艺术散文，堪与邓南遮的优美风格媲美。

在上文谈到的《未来主义和马里内蒂主义》这篇著名论战文章中，“异端的未来主义者”帕拉泽斯基、帕皮尼、索菲奇对他们同马里内蒂在艺术主张上的重大分歧，作了较为全面的阐述。这些分歧是：他们主张“对文化持吸收和更新的态度”，马里内蒂则对文化遗产采取一概打倒的立场，鼓吹“对无知的崇拜”；他们寻觅新的艺术表现形式，旨趣在于追求艺术的“独创性”，而马里内蒂却热中于“形式的怪诞”他们探索“自由奔放的形象”，马里内蒂则醉心于“自由不羁的字句”[②] 因此，他虽然致力于创造和传播新的艺术形式，但他的革新缺乏真正的理论基础，他的实践是非常肤浅的，仅仅在表面上给人以别开生面和充满现实意义的印象，帕拉泽斯基等断然摒弃马里内蒂的虚无主义文艺观，尖锐地指出，

① 戈沃尼：《未来主义诗歌的修正》

② 帕拉泽斯基等：《未来主义和马里内蒂主义》

同过去割断联系，意味着同未来失去实在的联系，因此马里内蒂“盲目地拒绝过去，势必导致盲目地拒绝未来。”[①]

再如另一位“异端的未来主义者”卢齐尼，批评界和他本人都承认，他的自由诗开未来主义的诗歌的先河，《未来主义宣言》中的某些艺术主张，渊源于他的观点[②]。但他对马里内蒂一笔抹煞意大利文学传统的立场持批判的态度。他认为，他创导的自由诗，并不是割断同传统的联系，另起炉灶的结果，相反，他可以追溯到十九世纪意大利诗歌大师福斯科洛、卡尔杜齐的创作。他对马里内蒂在艺术上极端形式主义的试验甚为不满，毫不客气地抨击这种做法“限制了艺术家的自由”，“同艺术毫无共同之处”[③]。

从未来主义者成长为共产主义战士的雷蒙迪诺在1912年发表了一部诗集《青春之歌》。它同马里内蒂的未来主义诗歌形成鲜明的对照。诗集中贯串着明确的社会、道德理想，而毫无那种狂热、盲动和混乱的情绪。它吸收了未来主义的某些手法，但较多地从卢齐尼的自由诗，从十九世纪意大利诗歌传统中摄取营养。

在这里，有必要略费笔墨来谈谈未来主义戏剧，因为未来主义戏剧既体现了整个未来主义的思想、艺术特征，又具有其自身的特点。

未来主义戏剧问世以前，意大利戏剧颇不景气。迎合资产阶级情趣的市民剧、脱离现实生活的历史充斥舞台。皮兰德娄虽然在小说创作上早已声誉斐然，但却刚涉足剧坛，开始戏剧改革的尝试。

1913年10月，马里内蒂等发表文论《多样式的戏剧》两年以后，又发表《未来主义合成戏剧宣言》。这两篇纲领性的文件，既对资产阶级戏剧脱离生活，日益僵化的倾向进行抨击，同时又对

① 卢齐尼：《我退出未来主义的始末》，载盖拉杜奇编《意大利未来主义》。
② 同上。
③ 同上。

整个戏剧遗产采取了一笔抹煞的虚无主义态度。马里内蒂谴责当时的剧院刻板僵硬，充人窒息，活象警察局；陈腐发霉，有如修道院。自古希腊以来，戏剧技巧愈来愈教条化、学究化；当今的戏剧已只是照相式地再现人们的日常生活，情节卑猥琐屑，台词平谈无味，节奏慢慢吞吞，“只配称作煤气灯时代的戏剧”①。由此必须“废除一切导致旧戏剧死亡的技巧”，摒弃传统、大师和教条。

关于戏剧艺术与真实的关系，马里内蒂反对戏剧平面地、象照相机一般纤毫不失地再现生活，认为追求真实性是“愚蠢的行径”，强调戏剧应象多棱镜一样折射事物。关于戏剧的题材，马里内蒂主张“从飞速发展的现实中汲取滋养”，并“在舞台上展示我们的智力从潜意识捉摸不定的力量、纯抽象和纯想象中发掘出来的一切，不管它们是如何违背真实、离奇古怪和反戏剧。”② 可见未来主义戏剧蔑视客观的写实，把幻想和荒诞作为艺术手段，通过挖掘不可捉摸的内心世界，以求表现物的态势和灵性。这样，未来主义戏剧必须是以扭曲的方式来反映客观事物的真实现象，来倾诉主观感觉。

马里内蒂竭力要建立一种同传统戏剧大异其趣的新型戏剧——“合成戏剧。”所谓“合成戏剧”，简单地说，就是要求戏剧具有这样一些艺术特征：在极其有限的时间容量里，通过简单的台词，急速的动作，把众多的感觉、观念和事实经纬交织，融为一体。突出灯光、声响、语言等的综合作用，开挖它们特有的、但迄今尚未被我们的感官发觉的涵义；把电影手法移植于戏剧，以表现传统戏剧无法表现的场景，如战争、飞行、天空、海洋；几条情节线索互相渗透，平行展开；戏同时在舞台和观众席间进行；消除现实与幻觉，意识与无意识之间的界限。

马里内蒂在他的戏剧作品中多方面地尝试把自己的“合成戏

① 马里内蒂：《多样式的戏剧》。
② 马里内蒂：《未来主义合成戏剧宣言》

剧”理论付诸实践。然而，它们始终只停留于试验阶段。未来主义缺乏系统、完整的创作实践。不妨看一看马里内蒂的代表剧《他们来了》(1915)。这是一出短剧，没有完整的情节，没有戏剧的冲突，构成传统戏剧基础的台词，在剧中总共只有三句话，外加一句谁也听不懂的胡言乱语。一群不说话的人物在等待客人，但他们自己也说不清楚等待什么人。他们忙碌地、机械地做着准备，把桌子、椅子搬过来、又搬过去，迎候客人的来临。末了，客人没有露面，桌子、椅子在灯光的照耀下，却竟然自个儿移动起来，朝门口走去。在这个短剧中，椅子取代人，成了主人公。物具有了“一种奇特的、幻觉般的生命”和动力。象征主义手法的采用，使不可见的潜意识变成可见的形式，观众产生了恍如置身梦幻的感觉。舞台上出现的场景，突出了面对物的灵性，人茫然失措，惊恐不安的感觉。作者有意地违背理性和事物的逻辑性，在极端有限的时间、空间里，展现夸大的、离奇古怪的舞台形象。灯光的作用在剧中得到了极大的发挥，以突出等待客人时神秘莫测的不安气氛和幻象的显现。用灯光来渲染幻象，渲染情绪，正是现代派戏剧惯用的一个重要手法。

在《拘捕》和《一个青年的末日》两个剧本中，马里内蒂又尝试引入“戏中戏”，把演员与观众、舞台与观众席不断融合，通过这些手法来扩大舞台空间。

1922年发表和公演的剧本《火的战鼓》，虽然象其他未来主义戏剧一样，强烈地突出音响、色彩、灯光的作用；但是，回到传统的戏剧结构的倾向也很明显。

综合以上的分析，我们可以说，一方面，未来主义同二十世纪初叶意大利文学艺术中逃避生活，耽溺于纯艺术的唯美主义相对立，力求把艺术直接引入生活。他们致力于艺术形式与表现手段的革新，使之能够适应和反映当时生产、科学和技术迅猛发展的时代。换句话说，未来主义承认艺术是认识生活和反映生活的

一种手段，并对此作了广泛的探索。他们的探索和革新从整体上说是过头的，甚至荒唐的。但应当承认，在某些方面，例如注重诗歌自由、灵活的形式，不把语言规范当作束缚创作的框框，强调诗歌本身的、内在的节奏，引进新的、活的词汇，采用运动的形象化的手段，重视声音效果，把诗歌的视觉形象与听觉形象结合起来，力图最大限度地发挥一直被忽视的戏剧本身的诸种因素的作用，等等，他们进行了大胆的、新奇的试验，在扩大表现手法上有所突破，在国内外发生了一定的影响。隐秘派诗歌的主要代表翁加雷蒂和当代一些诗人正是在未来主义的直接影响下走上诗坛的。虽然批评家、文学史家们在对未来主义的评价上观点歧异，但却几乎一致地肯定它在现代诗歌语言革新方面所作的努力。①

苏联无产阶级诗人马雅可夫斯基是在未来主义旗帜下开始创作的。他曾说过："思想上我们和意大利未来主义没有丝毫共同之处。共同的地方只是在材料的形式上的加工。"② 马雅可夫斯基在这里既指出他同未来主义思想上的分野，同时又直率地承认了他在"材料的形式上的加工"即艺术的表现形式上同意大利未来主义存在着共同点。在马雅可夫斯基诗歌中，注重刻画运动中的事物的形象，善用新奇的词语，生动、夸张的形象，探索诗歌的节奏、韵律，利用声音模拟、组合来表现主观的感觉和思想等等，都是同典型的未来主义的艺术特征分不开的。马雅可夫斯基对这些艺术方法进行了改造和发展，对诗歌艺术作出了杰出的贡献。

另一方面，未来主义者从主观唯心主义的立场出发，把艺术认识和反映生活过程中的某一方面的特征，把某些艺术手法，予以极端的、无限的夸大，往往使它们达到完全脱离客观实际的、荒

① 1967年，意共中央理论刊物《再生》举行关于未来主义的圆桌讨论会，与会者也大抵持这种观点。见《再生》1967年，第30期。

② 《马雅可夫斯基选集》，第5卷，202页。

谬绝伦的地步。追求形式的自由而抛弃语言规范，强调直觉而导致主观理念的随意扩张，注重类比和意象而破坏思想逻辑，突出字音功效而流于文字游戏等等。所以，未来主义对艺术形式的探索，一旦超过艺术规律所允许的界限的时候，就自然陷进形式主义的泥潭。这正是未来主义同某些现代派文学艺术相通之处。在象征主义中，可以见出未来主义的萌芽①。而在其后的现代主义文艺中，从立体主义、结构主义到达达主义，从皮兰德娄的怪诞剧到荒诞派戏剧，又可以看出未来主义的影子。皮兰德娄戏剧的重要艺术特征之一“戏中戏”，同未来主义戏剧有着联系：皮兰德娄在写作怪诞剧时，曾从马里内蒂《他们来了》一剧描写的神秘的椅子中受到触动。而当代法国荒诞派剧作家尤内斯库的名剧《椅子》，也曾受到马里内蒂此剧的启示。美国意象派诗人、批评家庞德谈及未来主义对西方文学影响时，曾说过这样一句话：

“马里内蒂和未来主义给予整个欧洲文学以巨大的推动。倘使没有未来主义，那末，乔依斯、艾略特、我本人和其他人创立的运动便不会存在。”②

① 马里内蒂曾声称反对马拉美的美学观，但他作为一个诗人，正是从介绍和写作象征派诗歌起家的。帕拉泽斯基的诗歌中象征派的印记也清晰可见。查里内蒂只是蔑视马拉美对艺术的美，对形式的工整、音韵的和谐的刻意追求。而在强调直觉上，在诉诸奇特的意象上，比马拉美走得更远。

② 引自德·马里亚编《〈马里内蒂和未来主义〉序》，米兰，蒙达多里出版社，1977年，第50页。

怪诞不经，惊世骇俗
——皮兰德娄和他的怪诞剧

1922年5月10日晚，罗马山谷剧院灯火辉煌。著名演员尼科德米领衔的剧团在此首场献演一出新戏：《六个寻找作者的剧中人》。孰料开演不久，观众席上便骚动起来，表示抗议和嘲笑的口哨声、跺脚声震耳欲聋，一枚枚钱币雨点似地扔向舞台。台上的演出结束了，台下的这出闹剧还持续了整整二十分钟。滋事的观众不肯善罢甘休，又在剧院周围的大街上举行了示威游行，甚至试图揪斗这个戏的作者——路易吉·皮兰德娄。

这场轩然大波轰动了意大利艺苑，但当事人皮兰德娄却镇定自若，泰然处之。对于他来说，这样的事端既非头一回经历，也不是最后一次领教。1917年4月，他的喜剧《利奥莱》在都灵阿尔菲耶里剧院演出时，当地右翼报纸和狂热的基督教徒大兴问罪之师，横加给它一条"猥亵"的罪名，迫使这出仅仅上演了两场的戏辍演。1922年，还是《六个寻找作者的剧中人》这出戏，在伦敦公演，突然遭到当局的查禁，幸亏肖伯纳大力相助，该剧才得以在一家私人俱乐部演出。

然而，又正是这个皮兰德娄，却博得孚有声望的批评家众多的赞叹。"路易吉·皮兰德娄，毋庸置疑，是本世纪最伟大、最卓

有成就的戏剧家。"[①] 比利时喜剧家费尔南多·克罗姆林克说[②]。"皮兰德娄对于戏剧的作用，正如普鲁斯特对于小说一样，他是我们时代最伟大的创新者。"[③] 法国剧作家莫鲁亚这样认为。另一位法国剧作家马塞尔表示："皮兰德娄足以同易卜生、契诃夫并驾齐驱，是现代世界文学的大师之一。"[④] 意大利当代小说大师莫拉维亚则说，皮兰德娄对于戏剧的贡献，可以同乔伊斯对小说，毕加索对绘画的贡献媲美。[⑤] 皮兰德娄的戏剧广泛流布，在奥尼尔、萨洛特、品特、萨拉克鲁、季洛杜、贝克特等著名戏剧作家的作品中，有着它的投影；他的剧作不胫而走，在西欧、美国、东欧、拉美、阿拉伯国家的舞台上经常公演。

恶毒的攻击与狂热的围剿，高度的赞赏与热忱的欢迎，就这样紧密交织，伴随着皮兰德娄的整个戏剧创作生涯。在现代西方戏剧史上，象皮兰德娄引起如此强烈、如此广泛反响的情况，还是不多见的。

一

1867 年 6 月 28 日，路易吉·皮兰德娄（Iuigi Piran dello）出生在意大利西西里岛阿格里琴托。他的外祖父和三个舅舅都追随加里波第参加过民族复兴运动。父亲也是一个加里波第派爱国志士，后来经营一座不大的硫矿。根据父亲的意愿，皮兰德娄最初

---

① 加埃塔诺·墨纳福：《认识皮兰德娄》，佛罗伦萨，莫尼耶尔出版社，1971 年，第 108—109 页。

② 加埃塔诺·墨纳福：《认识皮兰德娄》，佛罗伦萨，莫尼耶尔出版社，1971 年，第 108—109 页。

③ 加埃塔诺·墨纳福：《认识皮兰德娄》，佛罗伦萨，莫尼耶尔出版社，1971 年，第 108—109 页。

④ 加埃塔诺·墨纳福：《认识皮兰德娄》，佛罗伦萨，莫尼耶尔出版社，1971 年，第 108—109 页。

⑤ 阿尔贝托·莫拉维亚：《人是目的与其他》，米兰，蓬皮亚尼出版社，1964 年，第 70 页。

进入当地技术学校学习，但他的志趣却在戏剧、诗歌。少年时代他就写下了一个悲剧，可惜已经散失。后来，他到西西里首府巴勒莫念高级中学，十八岁那年发表了第一部诗集《欢乐的痛苦》(1889)。他在父亲的硫矿见习了一个短暂的时期，但他对生意经兴趣索然，便离开西西里，进入罗马大学文学系学习，得到著名语言学家莫纳奇的指导。1888 年，他前往德国，在波恩大学深造两年，出色地完成了一篇方言学论文，获得博士学位。嗣后，他应聘留在波恩大学教授意大利语，同时继续写作诗歌，翻译了歌德的组诗《罗马挽歌》。

1894 年，皮兰备娄同一位美丽的西西里姑娘安东尼埃塔结婚。岳父也曾经是加里波第派战士，后来同他的父亲合资经营硫矿。小家庭的生活幸福、美满，但仅仅持续了三年。1897 年，一场无情的洪水淹没了父亲的硫矿，使之完全报废；从此，皮兰德娄家境一落千丈，生活清贫。妻子受到这一严重打击，得了精神病。他同性格粗暴、生活放荡的父亲的矛盾剧化了。据说皮兰德娄一度想以自杀来了却一生。

他一面在罗马高等师范学校教授修辞学、美学，一面同文艺界人士广泛交游，结识了真实主义理论家、小说家卡普安纳。在卡普安纳的影响下，他写出了第一部长篇小说《被遗弃的女人》(1901)、短篇小说集《没有爱情的爱情》(1902)。这些作品记叙西西里的风情俗尚和贫困落后，控诉上流社会、宗教势力和旧的道德观念的罪恶，触及到十九与二十世纪之交意大利社会深层的状貌，同时体现出皮兰德娄对人物有着相当深刻入微的心灵体察，可以看出以维尔加、卡普安纳为代表的真实主义文学的影响。根据同名短篇小说改编的剧作《西西里柠檬》(1910) 可以说是真实主义倾向在皮兰德娄创作中留下的最后的投影。

不久，安东尼埃塔的病情加重，她执着于猜忌、妄想，常常无端指责丈夫另有所欢而精神病发作。皮兰德娄作出种种努力，向她表明这些怀疑是毫无根据的，但都徒劳无益。他无可奈何，深

感悲哀，他分明深深爱着妻子，可在妻子的眼里，他却是个背信弃义的人；他不禁觉得，他跟爱妻的关系意味着：在各个人的眼里，同一个客观现实并不呈现出同一副面孔，它全因各人感觉的不同而迥然相异。

长篇小说《已故的马蒂亚·帕斯卡尔》（1904）《老人与青年》（1913）、《一个电影摄影师的日记》（1915）的问世，表明皮兰德娄开始探求另一种创作道路，这是向现实发出愤怒的呐喊，充满痛苦、失败的叛逆的道路。《已故的马蒂亚·帕斯卡尔》的主人公便是失败的叛逆者。一个偏僻乡村的图书馆管理员马蒂亚·帕斯卡尔，同妻子发生争吵，愤然出走。他在赌场意外地赢得一大笔钱，准备返回家乡，忽然从报上读到一条新闻，他家乡附近的河里发现一具血肉模糊的尸体，当地人说这就是失踪的帕斯卡尔。既然人们已经认定他“死亡”，他只好打消回乡的念头，改名梅司，开始另一个“自我”的生活，或者说，戴上假面的生活。他在一个城市安下身来，但孤独、失望时时折磨着他，他处处感到被现实抛弃的难言的痛楚，究其原因，因为帕斯卡尔已不复存在，这另一个“自我”即“梅司”的身分，不过是虚构的现实，是幻影。他只得再度出逃，制造梅司身亡的假象，想就此抛弃“假面”，恢复真实的自我——帕斯卡尔的生活。但是，他的努力遭到了最终的失败。

帕斯卡尔的“死亡”与“梅司”的出现，梅司的“死亡”与帕斯卡尔的再现，都是自我的分裂，是我与非我，自我与他人冲突的艺术体现。帕斯卡尔作出种种努力，企图摆脱迷乱的现实，寻回失去的自我，回到生活中来，但对于社会，对于周围的人，他已经永远从生活中消失，他始终只是“已故的帕斯卡尔”，他注定要成为没有姓名，失去生活中的位置，失去自我本质的幽灵，成为自我的幻影。

《已故的马蒂亚·帕斯卡尔》不仅打上了作者痛楚的际遇的烙印，由此更可见到日后贯串于他戏剧的那种独特倾向的端倪。《已

故的马蒂亚·帕斯卡尔》对欧洲文学艺术创作发生了深远的影响，也可从这样的事实得到印证：列夫·托尔斯泰的剧本《活尸》(1911)、当代意大利电影大师安东尼奥尼的名片《职业：记者》(1963)，都有着这部小说的鲜明的印记。

第一次世界大战向皮兰德娄展示了一幅极端紊乱、荒谬的现实生活图景。民族复兴运动追求的自由、民主、博爱的理想毁灭了，理性和人道的信念沦亡了，取而代之的是人欲横流，弱肉强食，疯狂的屠杀，人的价值被降低到了极其渺小的、可怜的地步，人的生存是那么痛苦、孤独，失去了起码的安全感。皮兰德娄的儿子斯苔芳诺在战争中负伤，又患重病，进了俘虏营。祸不单行。妻子安东尼埃塔终因精神病严重恶化，于1919年被送进了疯人院，从此再也没有恢复理智。战争带来的灾难，悲剧性的危机意识，加上个人生活的不幸，对皮兰备娄产生了巨大的冲击。

皮兰德娄当时年近五十，已发表了四部长篇小说、上百篇短篇小说和几部根据小说改编的真实主义剧本，在文坛颇具名气，但他毅然转向了戏剧。他认为，戏剧是一种最通俗、最敏锐、最富有直感的艺术形式，能够倾注他积郁的感情，向人们揭示他在大战中痛苦地体验到的真实。"战争使我发现了戏剧"①，他这样宣称。二十年的小说创作使他具备了足够的能力来承担这一任务。于是，《想一想，贾科米诺》(1916)、《诚实的快乐》(1917)、《带铃的帽子》(1917)、《是这样，如果你们以为如此》(1918)、《并非一件严肃的事情》(1918)、《象从前却胜于从前》(1920)、《六个寻找作者的剧中人》(1921)、《亨利第四》(1922)等相继问世。石破天惊，意大利戏剧从此别开生面。

有趣的是，1920年，在执笔写《六个寻找作者的剧中人》以前，皮兰德娄向米兰《晚邮报》发表谈话，表示他将以此剧向戏

① 引自米凯尔·大卫：《意大利文化中的心理分析学》，都灵，博林盖里出版社，1976年，第369页。

剧告别，他说："我不是戏剧家，而是小说家。""再写一部剧，我将重新履行我的真正使命：小说。"不过，他此时却已经欲罢不能；他和戏剧结下了不解之缘，不妨说，他在戏剧中寻找到了"自我"。于是，他的剧作仍如飞瀑流泉，喷涌不息，又写出了《给裸体者穿上衣服》（1922）、《各行其是》（1924）、《象你望我的那样》（1930）、《我们今晚即兴演出》（1930）、《寻找自我》（1932）这样一些著名剧作。从1916年至1936年的二十一年间，可以说是皮兰德娄创作最勤勉、最成熟的时期，他一共写了四十多部剧本，临死之前还留下一部未完稿的《高山巨人》。

1925年，皮兰德娄同两名擅长演出他的剧作的著名演员玛尔塔·阿芭、鲁杰罗·鲁杰里合作，创立戏剧艺术剧团，赴欧洲各国和美国巡回演出，产生巨大影响。1934年，皮兰德娄因"果敢而灵巧地复兴了戏剧艺术和舞台艺术"而获得诺贝尔文学奖。

1936年初冬，皮兰德娄受寒得了肺炎，医治无效，于12月10日去世。遵照生前遗愿，他的葬礼极其简朴：一条素白床单裹着光裸的尸体，由一辆最简陋的马车载着，除了车夫，没有一名送葬者，没有一束奉献的鲜花，没有庄严的悼词，没有点明的蜡烛，在阴霾、凄凉的早晨，皮兰德娄象他剧本里那些最普通的人物一样，告别了这个饱含忧患、痛苦的世界。

二

皮兰德娄的戏剧离奇、古怪，异乎寻常，通常称之为"怪诞剧"。初次阅读他的剧作，很容易觉得它们抽象、艰涩，但倘若追根究底，细细咀嚼，便能体会到其中深邃、精辟的内涵。

皮兰德娄早年受到意大利真实主义和法国自然主义的薰陶，注意观察社会的阴暗面和人的病态心理。后来，他又对医学、心理学、实证主义表现出浓厚的兴趣。在罗马大学念书时，又专门选修过心理分析学课程。留学德国期间，又广泛接触到欧洲各种

流行的文化思潮，特别注意研究爱因斯坦的相对论。皮兰德娄在哲学社会科学的许多领域具备的广博学识，使他比起同时代的作家来对生活有着特别敏锐的观察和异常独特的认识。他努力把这种观察和认识在戏剧中表现出来。这些无疑都对他的戏剧的思想内容和表现形式发生了影响。

他一生写作的剧本很多，但诚如他自己所说，他的兴趣从来不在单纯描写某个男子或女人，不在叙述某个愉快的或忧伤的故事；他执笔写作，完全出于"一种更加深刻得多的精神的需要"，他笔端涌现的人物、事件、自然，"无不浸透着一种特殊的生活涵义"，具备一种"普遍的价值"。据此，他认为自己属于"赋有哲学秉性的作家"[①] 之列。这番话很重要，它表明，皮兰德娄的每一部剧作无不蕴含着"哲学"，无不为着表现一种"普遍的价值"。因此，皮兰德娄怪诞居首要的、本质的特征，不在于它艺术形式的怪诞、离奇，而在它深刻的哲理性。

皮兰德娄作品中蕴含的"特殊的生活涵义"，或者说"哲学"，归根结蒂，都基于他对现实所持的这样一个基本观点："生活的运动与形式之间固有的冲突，不只是精神领域，而且是自然界严酷的状况。"[②] 这一观点，象一根红线，几乎贯串他的整个戏剧创作。

在皮兰德娄看来，生活处于永恒的运动之中，任何事物都不具备明确的、最终的形态。无论是在大千世界中，还是在我们的物质生活与精神生活中，一切都是变化的、多样的、相对的，因而没有任何东西是固定的、僵化的、绝对的。一件事物，今天我们觉得是"这样"，明天，或者只消经过更短暂的时间，我们就会觉得"不是这样"；每个人都认识事物的真相，但又谁也不认识它的真相。

客观世界是如此，同样，我们的意识、行为，我们的自我，也

① 皮兰德娄：《〈六个寻找作者的剧中人〉序》。
② 皮兰德娄：《〈六个寻找作者的剧中人〉序》。

不是单纯如一的，而是变化的、矛盾的。每一个人都无法确认自己或别人是这一种人或那一种人（善良的或邪恶的，聪明的或愚蠢的）。道貌岸然者其实常常是寡廉鲜耻的蟊贼，放荡不羁者反倒是诚实的君子（《诚实的快乐》）。人似乎只有“一个”自我（自以为是的那一个），只有“一个”面孔，但同时又有“十万个”自我，“十万个”面孔，因为周围的人都以各各不同的方式审视我们，每个人都只看到我们身上的一个方面，而这一个方面，在每一瞬间又都处于不停歇的运动与变化之中。这样，人就有“十万个”自我，“十万个”面孔。也就是说，人的自我分裂了，人既是“一个”，又是“十万个”，又“谁都不是”（长篇小说《一个，谁都不是，十万个》；剧本《或者一个，或者谁都不是》）。皮兰德娄对生活本质的领悟达到了沦肌浃髓的地步，他对客观现实和人的精神世界的剖析入木三分，闪耀着辩证法的火花，应当承认，比起他的同辈作家来，确实高出一筹！

从这一基本观点出发，皮兰德娄在戏剧中构思的情节便显得既荒诞不经，又合乎情理；既不可置信，又顺理成章。《是这样，如果你们以为如此》里的彭沙先生认定丈母娘是疯子，丈母娘却断言女婿失去了理智；彭沙先生声称妻子已经在四年以前发生的一次地震中身亡，丈母娘却咬定女儿仍然健在，只是错乱的幻觉使他把自己的妻子当作另外一个女人。事实的真相究竟如何呢？末了，彭沙太太戴着一重面纱登场，她竟说，她也不清楚自己究竟是谁，“你们以为我是谁，我就是谁！”看来，他们都各有各的道理。因为人的认识的荒唐，源于社会的荒唐，世界原本扑朔迷离、充斥紊乱，没有绝对真理可言。

面对支离破碎的现实，人竭力要使变幻莫测的生活在某一瞬间固定下来，赋予它一定的形式，在生活中为自我寻找一席之地。但是，这一定的形式既然是我们主观地赋予（或者说强加给）生活与自我的，那末，它其实就是人为地制造的、虚假的现实，是给自我带上的一具“假面”，一旦同冷酷的现实相接触，发生冲突，

必然碰得头破血流。因此，我们永远无法在这支离破碎的现实中寻得安身之地。

《寻找自我》里的朵娜塔是个剧坛女明星，但她痛苦地意识到，她仅仅在扮演某个剧中人的时候才体验到自我的存在。她永远是舞台上的角色，不被当作人。热情、耽于幻想的青年埃利闯进了她的生活，他们一起迎着暴风雨，扬帆出海。在小船倾覆，朵娜塔企图了结自己生命的关头，埃利拼死相救。患难之交发展为爱情。朵娜塔希望爱情能填补生活的空虚，希望在实实在在的现实生活中，在同恋人的真挚爱情中，认识自我，找到自我。谁知这竟然导致她同埃利的隔膜、分裂，她同周围的人，甚至同她爱恋的人，也无法建立真实的关系！她只能重新回到舞台去，同剧中人“合二而一”。在这里，寻找自我，意味着在迷乱的现实中寻找一个精神上的支撑点，意味着维护自己作为人的价值，但在敌视人的社会环境里，这种努力注定要遭到失败。

生活与形式的矛盾，也是皮兰德娄两部名剧《六个寻找作者的剧中人》、《亨利第四》的基本主题。不过，在前一部剧作中，它演化为生活与艺术的矛盾，在后一部剧作中，则表现为生活与历史的矛盾。

《六个寻找作者的剧中人》里的主人公，是自称某个剧本中的六个人物，被作者所抛弃，他们闯进一家正在排练新戏的剧场，纠缠着导演，请求把他们的戏排出来。情节分明是荒唐、离奇的，但却饱含着合乎逻辑的、深邃的哲理。人既然意识到难以确定自我的品格，人或者“谁都不是”，或者是“十万个”，因此便要求在艺术作品中把自己固定下来，予以永恒化。六个“剧中人”在叙述自己遭遇的过程中，逐渐取代演员，占据舞台的中心。但艺术的永恒性最终也只是虚幻，因为艺术也被紊乱的生活所吞噬。剧中人的结局注定是可怕的悲剧。

《亨利第四》的主人公在化装游行中扮演中世纪皇帝亨利第四，被情敌暗算，从马背上摔下来，昏迷过去。他醒来以后，便

成了疯人，以亨利第四自居。十二年以后，他恢复了理智。然而，他痛苦地发现，他心爱的姑娘已被情敌夺去，而他身边的每一个人都认定他是真正的疯子。时代在前进，他却依然停留在十二年以前。他在梦幻一般的幻境中虚度了青春，如今，两鬓斑白，心灰意冷，“一切都破碎了，一切都完了”，他“好象一头饿狼赴了已散的宴席”。皇宫的辉煌与华丽，徒然装饰着周围的孤寂，而这孤寂既污秽，又空虚。他已经无法恢复以前的生活了。他在现实中失去了自己的位置。因此，他不能不对给他铸就“疯人”面具的现实感到憎恨和厌恶。他只能逃遁于历史，继续戴上亨利第四的假面，以最清醒的意识，安度最疯狂的生活。

亨利第四落马，失去理智，似乎纯系偶然，但随着剧情的进展，人们却发现，这却是必然的。一方面，亨利第四的假面是他甘心情愿戴上的，他借此获得了应付虚幻的现实，摆脱污浊的现实，作为一个“局外人”来注视生活的自由，从而挽救了自己的灵魂。另一方面，这具假面又是现实强行给他铸就的，而且只承认这具假面；一旦戴上这具假面，他便如身陷囹圄，生生被排斥在生活之外，沦为一具历史的僵尸。这自然又使他痛苦不堪，精神受到极大的折磨。因而，“亨利第四”的假面，既是毁灭性的、可怖的，同时又是富于人情的、亲切的。这似乎荒唐离奇，却又合乎情理。他一旦想揭穿假面，回到失去的生活中来，悲剧就产生了。

皮兰德娄以浓郁的笔墨，恣意挥洒，表现了生活本质与形式的冲突，真可谓怪诞不经，惊世骇俗。他通过艺术的形象，“力图把当代哲学的‘辩证法’引进到大众文化中来，同亚理斯多德—基督教的‘现实的客观性’的观念相抗衡。”① 静止地、形而上学地看待客观现实世界的旧观念被毫不留情地打破了，资本主义

① 《皮兰德娄的‘辩证法’》，载葛兰西《文学与民族生活》，第47页，都灵，埃依纳乌迪出版社，1954年版。

"现实的客观性"被彻底否定了。第一次世界大战以后西方世界混乱、畸形、支离破碎的病态，社会沉沦，人的处境荒唐无稽的真相，得到了入木三分的刻画。

皮兰德娄剧作中的人物大都取自外省的中小资产阶级阶层，他们的职业不同：小职员、教师、医生、受欺凌的女性；他们有着各自的习惯、癖好，甚至生理上的缺陷；他们有的内向，沉默寡言，有的爱好争论，吹毛求疵。他们并非没有血肉、缺乏个性的人物。人们注意到，皮兰德娄常常用"赤身裸体"、"赤裸裸"这样的字眼来形容他笔下的主人公。他的一部短篇小说集，取名《赤裸裸的生活》；他的一个著名剧本，叫做《给赤身裸体者穿上衣服》；他的集全部戏剧作品之大成的集子，更冠之以《赤裸裸的假面》的总称。这些名字显然都饱含作者的用心。无独有偶，皮兰德娄逝世以后的遗体，也按照他生前的意愿，赤裸裸地只裹着一条床单，送往火化；显然，剧作家以此表明自己也属于他剧中的"赤身裸体者"这一群。

"赤身裸体者"，正是皮兰德娄以痛切的心情对现代人的境遇所作的形象的概括。这是现代人的象征。

他们是生活中的弱者。社会之恶象五色斑斓的猛兽向他们扑来，要把他们吞噬。他们赤身裸体，孤独无援，毫无自卫的能力。这些赤身裸体者必须"穿上"什么东西，必须拿起自卫的武器。"争取生活的斗争愈是艰难，在这一斗争中愈是感觉自己的软弱，便愈加需要相互欺骗。伪装勇敢、诚实、同情、谦逊，总而言之，伪装现实中一切最高贵的美德，这是一种顺应的形式，是一种巧妙的斗争手段。"[①]

说穿了，这种"伪装"不过是一重幻觉的面纱，但人毕竟可以用它安慰自己，自欺欺人，帮助自己生活。《给赤身裸体者穿上

① 皮兰德娄：《幽默主义》，载《皮兰德娄作品集》第6卷，第148页，米兰，蒙达多里出版社，1960年版。

衣服》里的女主人公爱西利娅是个在人生道路上受尽凌辱的女子，她只能不断用体面的谎言来掩盖自己乖谬的命运，直到临死，她还希望重新穿上那件她订婚时穿的漂亮衣服，好把她的可悲的生活多少美化一下。《带铃的帽子》里的文书动员上司的妻子（因为她揭发丈夫跟文书的妻子私通）装疯；亨利第四的疯狂；《我给予你以生活》里主人公沉缅于对甜蜜的往昔的回忆；都既是无可奈何地顺应现实的方式，又是巧妙的自卫手段。他们的行为自然是荒唐的，但追根究底，又同样源于社会的荒唐。"我们有意识地仅仅生活在我们的精神的躯壳里，欺骗自己，这是社会欺骗的结果。"①

"赤身裸体者"还有这样一层意思。这些人物是堕落的环境的牺牲品，皮兰德娄对他们寄予极大的同情，他决意揭开他们的假面，扯下他们的伪装，来看一看他们凄惨的人生，赤裸裸的本性。所以他写这些人物时，着力刻划他们的意识、内心感受。有人认为，皮兰德娄解剖人物的内心世界过于冷酷无情，就象折卸钟表的零件一样，最终再也无法把它们重新组合起来。其实，这不过是皮兰德娄在探寻、分析，这些人物是怎样被现实扭曲、损害的，他们怎样被社会"肢解"、"折卸"成仿佛一台不能正常运转的机器。他好象一名医生，对病人的肉体和精神进行严格的检查，全为着探寻病因。

这些"赤身裸体者"对虚伪、倾轧、贪婪、平庸的现实社会不满，他们寻求能够逃避甚至反抗这可恶的现实的港口。他们仿佛在生活的重压下被紧压的弹簧，偶然的触发，立即会使它猛烈弹跳起来。一桩意想不到的偶然的事件（《六个寻找作者的剧中人》里父亲与继女在帕琪夫人家相遇；亨利第四在化装游行中从马背上跌落），会导致他们命运的转折，意识的觉醒，从而迫使他

① 皮兰德娄：《幽默主义》，载《皮兰德娄作品集》第6卷，第148页，米兰，蒙达多里出版社，1960年版。

们思考，认识自已的处境，看穿生活的游戏。于是就爆发了反叛。

这是对窒息人的现实的反叛，对社会的法则的摒弃，是冲决牢笼，奔向自由的抗争。请听在阴森和空虚中度过了二十个年头的亨利第四的两次呼喊吧：

“我多么想脱下这件化装舞会的衣服！结束这场恶梦吧！让我们把窗户统统打开，尽情地呼吸生命的空气！让我们迈开步子，走出大门，奔向广阔的世界去吧。”

“一句话的分量居然能把一个人压垮吗？这究竟是怎么一回事呢？简直象掐死一只苍蝇一样轻而易举！全部生活就这样在各种流言的重压下，在死人的重压下，被辗成齑粉！……离开这里，走向充满生机的世界去吧。旭日已经东升。时代展现在你的面前。黎明来临了。这新的一天将由我们来安排！”

这是一个被平庸、伪善、堕落的社会愚弄、禁锢的正直的人发自心灵深处的呐喊！是一个“被牢牢地钉在永恒的、没有出路的假面里”的“疯人”，向在道德上、精神上谋害他的社会发出的惨烈控诉！由此，怪诞剧转化为具有明确的倾向性的社会剧。

不少批评家把亨利第四这个孤独、绝望的疯人比喻为二十世纪的哈姆雷特。亨利第四戴着“疯人”的面具，象装疯后的哈姆雷特一样，在他的慷慨激昂的独白里，猛烈抨击他所鄙夷的现代社会。《亨利第四》的结尾也同莎士比亚的悲剧相似，主人公杀死了他的对手，因为他视贝克雷笛为荒唐、利己主义社会的化身。不过，如果说哈姆雷特是资产阶级上升时期一个富有热情、理想的人文主义者的形象，那么，亨利第四则是资本主义走向没落，人的价值与英雄主义的热情、理想黯然失色的时代的一个“反英雄”。亨利第四的反叛自然是软弱的、徒劳的，最终又被打入了永去不复的牢笼！

顺便指出，皮兰德娄的《亨利第四》是特意为他的亲密合作

者、著名演员鲁杰罗·鲁杰里而写的。鲁杰里因首演《亨利第四》而名噪一时，同时他又是在意大利舞台上最成功地塑造了哈姆雷特形象的杰出演员。

皮兰德娄逝世以前写的《高山巨人》，具有浓厚的象征主义色彩，但反抗社会的倾向仍然鲜明地流露了出来。伊尔丝伯爵夫人执着地信仰与追求艺术，她相信艺术会给痛苦的人生与世界带来高山的价值，这显然体现着剧作家的理想。剧中没有出场的巨人们，是现代社会技术与财富的占有者。伊尔丝之死象征着艺术被现实扼杀的悲剧。《高山巨人》不啻是皮兰德娄向现实社会掷去的最后的投枪。

三

第一次世界大战前夕，意大利戏剧界处于不景气的状态。真实主义戏剧已趋向没落。小资产阶级戏剧大都脱离现实，以资产者生活圈子里的琐屑事件或趣味低级的三角恋爱为题材，予以肤浅的图解。它们缺乏想象力，充满庸俗的道德教训。激进的未来主义者在戏剧宣言中以摧毁传统文化、彻底革命戏剧自我标榜，但他们在舞台上展示的，除去否定一切的狂热思想，便是木偶似的没有生命的人物，因而也终于成不了气候。邓南遮是当时戏剧界的风云人物，他的散文剧、诗剧，内容上离不开赞美浪荡公子和尼采式的“超人”，宣扬军国主义，把普通人和他们的生活驱赶出了舞台，艺术上则浸淫着唯美主义，文辞精美，风格典雅。

皮兰德娄就是在这样的情势下登上剧坛的。他不随波逐流，附庸风雅，而是遵循同他认识生活的哲学观相一致的戏剧观进行创作，在戏剧领域标新立异，独树一帜。

在皮兰德娄看来，鉴于社会生活浸透和交织着真实和谎言、客观性与幻觉、纯洁与计谋，因而任何把社会生活描绘成单纯如一的、真朴自然的形态的做法，都是虚假的，不足取的。他对“旧

戏剧”的创作原则很不满意，认为它仅仅依据外在的观察去机械地摹写现实，表现合乎逻辑的、井然有序的生活和性格始终如一的英雄，虚构情节和谐、明朗的故事。他用一个形象的比喻概括他对“旧戏剧”的批评，他说，“旧戏剧”作家煞费苦心地淘汰了生活的泥沙，单单把光闪闪的金子呈现于观众面前。[①]

皮兰德娄戏剧追求的目的是大不相同的。他不热中于形式和表面的、外在的东西，不满足于对事件作简单的、客观的描写，他把表现事物的内涵、本质，解剖人物的内心世界，置于首要地位。他说，“新戏剧”作家’不承认英雄人物”，而“以敏锐的透视力展现和揭示，表象如何迥然不同于社会成员的意识的隐秘本质”，表现“赤裸裸的、充满矛盾的，至少表面上是混乱的生活”，展示心灵的迷宫里“古怪的、不连贯的、我们自己也羞于知道的念头，几近疯狂的念头”。戏剧作品应该类似自然界，在那里，金子始终而且仅仅以同泥沙混杂的形态出现。[②]

皮兰德娄戏剧同传统戏剧追求的目标大不相同。他的剧作中描写的事件，一部分取自日常生活中真实发生过的事件或地方新闻，而相当大的一部分，大约有二十八部剧作，则是根据自己的短篇小说或长篇小说中的片断改编的。它们反映了时乖命蹇的人生和制造幻觉自欺欺人的境遇，因而是辛酸的、荒谬可笑的。但皮兰德娄不以此为满足。他的旨趣是透过辛酸的、荒谬可笑的一面，展现出严肃的、令人怜悯的另一面，即展现一种“反过来的情感”。或许换句话说，他着力揭示喜剧中蕴含的悲剧。此种“反过来的情感”，皮兰德娄称之为“幽默主义”[③]

这里论及的“幽默主义”，同通常所说的“幽默”的涵义大相径庭。它实际上意味着剧作家应该对他表现的怪诞的事件进行冷

① 皮兰德娄：《幽默主义》，《新戏剧与旧戏剧》，载《皮兰德娄作品集第6卷，第157—159页，第242页，米兰，蒙达多里出版社，1960年版。

② 同上。

③ 皮兰德娄：《幽默主义》，载《皮兰德娄作品集》第6卷，第127、146页。

静的思索和严峻的评判，从中发掘出让人咀嚼的深刻内容。

皮兰德娄不满意传统戏剧作品中情感永远主宰一切的局面。他以为，戏剧固然应该点燃“情感的火焰”，但更应该把“情感的火焰”“浸入思维的冰水之中，使之熄灭。”[①] 换言之，剧作家应该集诗人与批评家于一身，他“不仅仅是诗人，而且是批评家”[②]。由此我们可以看出皮兰德娄戏剧的一个重要特征：剧作家不单纯在舞台上展示幻觉，不希冀引导观众进行纯粹娱乐式的艺术欣赏，他用思维替代情感，使之成为戏剧的主要的动机，以“既嘲讽又同情”的态度，对人物典型、社会现象进行不断的探讨、分析、批评。这样，皮兰德娄就把戏剧化为一台钻杆，借助夸张、离奇的情节，去勘探造成种种光怪陆离、荒谬可笑的现象的社会根源。这就使皮兰德娄的怪诞剧具有哲理剧的色彩，具有相当的思想深度。

为了做到这一点，皮兰德娄拓荒触禁，突破了以曲折有致的情节打动观众，以情感人的传统戏剧的框框，而直接诉诸人们的理性。舞台变成了不同的观点进行讨论和交锋的场所，它象“一面镜子”[③]，吸引观众自觉不自觉地在它面前照一照自己的本性，激发他们去思索，去分析，去判断。就这一特点而言，皮兰德娄戏剧同布莱希特“叙事剧”有着相通之处。

在皮兰德娄戏剧中，叙述的成分取代人物的动作，成为重要的戏剧手段。过去与现在、幻觉与现实、舞台与观众席等等时空界限消失了。皮兰德娄精心选取人物同环境发生尖锐的冲突，人物陷于极端痛苦的时刻，来对人物的精神世界进行深入的开掘。在剧中占有重要地位的人物的谈话，特别是主人公的大段独白，既把零散的情节连系起来，更起到解剖人物复杂的内心感受，追究痛苦的原因的作用。这些谈话和独白的内在意义丰满，是人物心

---

① 皮兰德娄：《幽默主义》，同上书，第 132—133 页，第 146 页。
② 同上。
③ 同上，第 132 页。

声的吐露，又是作家见解的表达，它们饱含哲理，激情洋溢，常常犹如暴风骤雨，震撼人心。这就使皮兰德娄的怪诞剧又具有心理剧的色彩，具有相当的心理深度。

皮兰德娄戏剧的另一个重要特征，是强调艺术与生活、戏剧作品与舞台演出的矛盾。他指出："日常的、物质的现实生活限制事物、人们及其行为，阻碍它们，歪曲它们。在现实生活中，人们的行为可以使某个性格变得引人注目，但它们本身却消失在毫无意义的偶然事件和琐碎的细节中。千百种无法预见的、意想不到的障碍使人们的行为迷失方向，损害着他们的性格；微小的、平庸的不幸则使他们丧失价值。相反，艺术能够把事物、人们及其行为从这一毫无意义的偶然事件，从琐碎的细节，从平庸的障碍和微小的不幸中解脱出来。在某种意义上说，需要把他们抽象出来，即抛弃同艺术家的观念相抵触的一切。"[①] 意思很清楚。皮兰德娄认为，现实生活是变化多端、充满矛盾、平庸卑俗的，艺术才是生活中唯一实在的、完美的、高尚的现实。

同样情形，现实生活中的人也是变化多端、充满矛盾、平庸卑俗的，只有艺术家在作品中构思的人物才是实在的、完善的、纯洁的。《六个寻找作者的剧中人》里的父亲理直气壮地对剧团的导演说："一个剧中人任何时候都可以问一个活人他是谁，因为一个剧中人确实有一个他自己的生命，……但是一个活人通常却是'谁都不是'。"所以，演员无法在舞台上把剧作家构思的人物如实地、完善地予以再现。

为了克服艺术与生活、戏剧作品与舞台演出之间的严重脱节、矛盾，皮兰德娄在他的剧作中大胆采用了"戏中戏"的手法。《六个寻找作者的剧中人》是采用这一手法的代表作。这个剧的中心情节线索是叙述一个分裂的家庭中六个成员各各不同的痛苦际遇，这个家庭后来虽然团圆了，但再也不能和睦地生活下去，终

① 皮兰德娄：《插图画家、戏剧演员与翻译家》，同上书，第217页。

于酿成家破人亡的悲剧。倘若按照戏剧创作的老路子写来，极易落入表现外省小资产阶级家庭生活及其纠葛的俗套，但皮兰德娄却要透过悲剧性的题材，挖掘出更值得思索的问题。他着意要表现这样的思想：每个个人因痛苦的经历而囿于自己的小天地，彼此感到隔膜、异己，格格不入，互相责难，无法沟通思想情感，人们一切调整关系的努力都归于失败。皮兰德娄相信，通过"戏中戏"的手法，能够使演员、观众投入到他在剧本中构思的现实，进入舞台的特定意境中去，并和他一起寻根究底，分析人物悲剧的根源。

皮兰德娄的构思堪称诡奇独特。他设计了一个"戏"(某个剧团的导演、演员在舞台上排演一出新戏)，作为全剧的"框架"，或者说"背景"；另外精心设计了一个"戏中戏"(被某个作者抛弃的六个剧中人物，闯进剧院，请求导演把他们的悲剧排演出来)，作为全剧的"中心情节"。起先，"戏"与"戏中戏"混杂在一起，"剧中人"诉说他的身世，跟导演纠缠、争论，剧团的演员的乱哄哄地插话、取闹；"剧中人"对演员们不能正确地理解和真实地再现他们的遭遇越来越不满意，便渐渐地取代他们，身不由己地占据了舞台的中心，开始现身说法，表演起各自的经历。于是，剧院的舞台，连同导演、演员，作为"背景"，都隐没了，"剧中人"转化为活生生的、有血有肉的人物。整个剧就在"戏"与"戏中戏"紧密地交织而又反复地交替之中展开。剧的末尾，"剧中人"叙述他们的小女孩在玩耍时不幸失足溺死，小男孩见妹妹死去，也开枪把自己打死，故事进展到这里，"戏"与"戏中戏"完全融为一体，舞台上果真响起了枪声，为了使观众感觉到，这并非舞台上的演出，而是生活中发生的真实事件，从而完全投入到特定的情景中去。皮兰德娄在剧本中特意规定，戏的第一幕结束时并不落下帷幕，全剧只在第二幕结束第三幕开始时落幕一次，而且，那也仅仅是由于拉幕员的失误。

在"戏中戏"里，可以明显地看出皮兰德娄借鉴了意大利即

兴戏剧的手法。皮兰德娄认为，生活是变化多端、不可捉摸的，没有任何固定的规矩、模式，这正好可以发挥即兴喜剧的特长。按照皮兰德娄的构思，在舞台演出时，《六个寻找作者的剧作人》里的“戏中戏”，不应该象一出写好的戏，而要由“剧中人”根据他们的身世的情节脉络，象即兴喜剧那样，即兴表演，在表演过程中使戏中戏渐露端倪，最终形成。请注意这样一个有趣的细节：当“剧中人”请求导演把他们的悲剧排演出来的时候，剧团导演诘问他们：“可是，剧本在哪里呢？”剧中人父亲理直气壮地答道：“就在我们身上！（演员们大笑。）戏就在我们身上。我们就是戏。”

《各行其是》、《我们今晚即兴演出》是采用“戏中戏”手法的另外两部剧作，和《六个寻找作者的剧中人》并称“戏中戏”三部曲。在《我们今晚即兴演出》里，皮兰德娄打破了台上台下的界限，把演出的舞台扩大到整个剧场，把观众席上的观念也吸引到戏中来，充当演员，使“戏”与“戏中戏”、观念置身其间的环境与舞台上表现的现实水乳交融。

《亨利第四》也采用了“戏中戏”的手法。这个剧是在弗莉达与迪·诺利扮演御座厅悬挂的两幅画像里的人物，形成“戏中戏”，使亨利第四受到震惊，从而达到高潮的。从广义上说，作者在《亨利第四》中让所有的现代人物都穿上古装，扮演中世纪的人物，使现代世界与幻觉世界、“戏”与“戏中戏”自始至终错综交织，贯串全剧。

近些年来，许多学者运用弗洛依德的心理分析学来研究皮兰德娄的戏剧。皮兰德娄在世时，一向十分关注当时流行的各种思潮。他艺术上趋于成熟的时期，正是弗洛依德学说诞生、形成的时期。皮兰德娄从艺术的角度，弗洛依德从心理分析科学的角度，对人的精神世界的创伤进行探讨，追究它的根源。纵观皮兰德娄的戏剧，在表现人物的意识层次和自我分裂这两个方面，它同弗洛依德学说似有共同之处。

弗洛依德学说的出发点是关于人的意识多层次构成的理论。

弗洛依德认为，在人的意识构成中，潜意识起着主导作用；人的愿望不能得到满足，遭到压抑，就形成创伤，而被压抑的愿望即潜意识总是寻求突破口，要求得到满足。皮兰德娄的许多堪称“假面剧”的剧作，恰是表现这种潜意识的巧妙形式。剧中人物带上一具假面，摆脱了逻辑、常规、理智的羁绊，便可尽情渲泄他意识深处被压抑的潜意识，赤裸裸地展示精神的创伤。《亨利第四》里，主人公真正疯狂的十二年一笔带过，以“最清醒的疯狂”扮演亨利第四的八年得到集中的突出的描写；他戴上历史人物的假面，忽而病狂昏乱，忽儿清醒明智，真真假假，嬉笑怒骂，把积郁了二十年的满腔悲愤、怨恨统统倾泻出来，得到了净化。《六个寻找作者的剧中人》则在艺术中找到突破口，让主人公化为虚构的艺术作品中的人物，使他们被压抑的孤独、迷惘的感情得到渲泄、净化。皮兰德娄戏剧中这种假面与自我交替的双轨结构，恰好就把潜意识与意识这两个层次的意识的矛盾淋漓尽致地披露出来。值得一提的是，批评家们一致公认，美国著名戏剧家奥尼尔曾受到皮兰德娄戏剧的不小影响，而奥尼尔也是一位写假面具的能手。

人的意识受到压制，意识各个构成部分的关系得不到协调，便导致人格的分裂。亨利第四是皮兰德娄塑造的一个人格分裂的典型。在理智正常的情况下，他受人凌辱，遭到损害，失去了理智，过着不正常的生活。而一旦佯装疯狂，却可以自由地表达在正常的社会生活中不允许、不可能表达的东西，可以毫无顾忌地抨击周围的社会、人物，对卑鄙的仇敌采取报复行动。清醒的亨利第四，是失去自由的、被征服的亨利第四：疯狂的亨利第四，是赢得自由的、胜利的亨利第四。他们是亨利第四自我的分裂与破碎，是社会的自我同真正的自我的冲突，它们一个为另一个的影子；两者合二而一，就体现出亨利第四完整的自我本质。这种荒诞的、双重人格的构成，同弗洛依德关于人的精神生活具有互相矛盾的倾向，自我分裂为几个角色的理论是暗合的。

皮兰德娄的思想体系是主观唯心主义的，这不免导致他在表现人与事物，求索它们的本质时常常得出错误的哲理概括。他倾注全力表现人的生存的荒诞不经和不可靠性，但又流露出悲观主义、虚无主义等错误思想。他反映了资本主义社会关系的丑恶、虚假、残酷，但又否认人与人之间沟通的可能性与必要性。他揭示了那个社会里人不成其为人，人的自我遭到社会的敌视与分裂，但又怀疑自我的可靠性和人变革环境的主观能动性。这些不能不在一定程度上削弱了他的戏剧的思想价值与艺术力量。

然而，皮兰德娄并不是颓废派。他并非对一切都怀疑，都不信赖。他确信，真理有着许多不同的方面，诚然我们谁也不晓得其中哪一方面是真实的，但他用戏剧启发人们去认识与思考问题，去接近真理。他的戏剧闪耀着严肃地探索生活无限丰富复杂的底蕴的奇妙之光。

如果把皮兰德娄的戏剧放到意大利社会的历史背景里——第一次世界大战带来的深重灾难，资本主义工业社会对人的压迫愈益残酷，法西斯势力的日益猖獗——，便可清楚地看出，他把当时人与现实、人与人，人与自我等基本关系方面的尖锐矛盾和严重扭曲，把最敏锐地感觉到这一危机的中小资产阶级渴求生活而找不到立足点，企图逃避现实而无力摆脱的孤独、空虚、迷乱的痛苦心理，一览无遗地反映了出来。换言之，他从人的社会生存与自我意识这两个方面把现实世界深刻的社会危机与精神危机赤裸裸地暴露了出来。这正是皮兰德娄的戏剧在当时资本主义社会的荒原响起震撼人心的声音的缘故。

1924年皮兰德娄被迫加入法西斯党。作为一名普通成员，皮兰德娄始终没有参加为法西斯效劳的政治、文化活动。墨索里尼之流曾企图把他的作品纳入法西斯思想文化轨道，但他们很快发现，皮兰德娄展示的荒诞、丑恶、支离破碎的现实图景，所塑造的一系列“赤身裸体者”的人物以及蕴含的深邃的哲理，同他们

宣扬的伟大、繁荣的意大利，同作为法西斯独裁统治理论支柱的“超人哲学”、“唯意志论”，形成尖锐的对立，是格格不入的。毫不奇怪，法西斯批评家对皮兰德娄的戏剧采取了全盘否定的态度。[①]

皮兰德娄的戏剧引起了马克思主义批评界的重视。对意大利语言与文学有着精湛的造诣的苏联著名文艺批评家卢那恰尔斯基，三十年代曾撰文批驳那些贬斥皮兰德娄的观点，对他的怪诞剧的思想内容与艺术特色作了中肯的分析与积极的评价，他甚至指出，在苏联舞台上演出皮兰德娄的剧作不仅是可能的，而且是可取的。[②]。意大利共产党创始人，杰出的马克思主义理论家葛兰西，一向对皮兰德娄戏剧怀有浓厚的兴趣，曾撰写了一系列关于皮兰德娄戏剧的评论。身陷法西斯牢狱之后，葛兰西不顾环境的险恶和资料的极端匮乏，仍然把皮兰德娄戏剧作为他狱中研究的四个专题之一[③] 令人遗憾的是，革命活动的浩繁，特别是铁窗生活的限制，致使他深入研究皮兰德娄戏剧的宿愿未能实现。

在遗留下来的十来篇剧评、狱中札记里，葛兰西毅然推倒教会的恶毒诽谤之词和资产阶级的世俗偏见，深刻地指出，皮兰德娄的剧作洋溢着批判基督教世界观、庸俗陈腐的市侩习气和刻板僵化的观念的思想活力，它们“让生活的形象摆脱传统的固定模式，突然闪现在我们的眼前”[④]；皮兰德娄不愧为一位“精神环境

---

① 见瓦台尔·比尼：《批评史上的意大利经典作家》，第3卷，第89—90页，佛罗伦萨，新意大利出版社，1977年。

② 《卢那恰尔斯基选集》，第6卷，第25—30页，第25—30页，第521—522页，莫斯科，艺术文学出版社，1965年版。

③ 安东尼奥·葛兰西：《1927年3月19日致丹尼娅的信》、《1929年6月日致卡尔洛的信》，载《狱中书简》，第59页，第283页，都灵，埃依约乌迪出版社，1965年版。

④ 《皮兰德娄的〈诚实和快乐〉》，载葛兰西《文学与民族生活》，第307页，都灵，埃依纳乌迪出版社，1954年版。

的‘革新者’”[①]，文学领域的“冲锋陷阵的勇士”，他的戏剧“犹如无数枚手榴弹，在观众的头中砰然爆炸，摧毁廓清阵旧庸俗的习俗，使各种情感和思想分崩离析。”[②]葛兰西这些精辟的见解，已被意大利研究皮兰德娄戏剧的学者们公认为经典性的论断，毫无疑义，它对我们今天认识与研究皮兰德娄戏剧同样提供了有益的启示。

---

① 《皮兰德娄的〈诚实和快乐〉》，载葛兰西《文学与民族生活》，第307页，都灵，埃依纳乌迪出版社，1954年版。

② 《皮兰德娄的艺术个性》，同上书，第52页。

意大利民族文化的珍贵遗产——葛兰西文艺思想研究

整整十五年以前，伟大的马克思主义者葛兰西溘然与世长辞。

葛兰西的名字，作为杰出的无产阶级革命家和意大利共产党的领导人，载入了近代世界的史册。他的丰富、精湛的理论著述，则对马克思主义思想宝库的建设，作出了贡献。

1947 年，葛兰西逝世十周年以后，他身陷囹圄时写作的《狱中书简》、《狱中札记》相继问世，震动了意大利和西方学术界。舆论认为，《狱中书简》、《狱中札记》的传播和研究，是第二次世界大战以来文化生活中最重要的事件；他的著作今天不只对马克思主义理论家发生指导作用，而且被学术界视为经典文献和意大利民族文化的珍贵遗产。葛兰西的思想影响在欧洲、美国和第三世界国家也日益扩大，不同政治倾向、学术观点的批评家、学者，结合历史的或当今的现实，对他的著述进行着愈益深入的研究。

葛兰西在文艺理论和文艺批评方面的建树，是他整个学说中的一个重要组成部分。

象其他马克思主义思想家一样，葛兰西的文艺理论，始终同生活、现实有着密切的联系；他的文学批评实践，又始终同他在政治领域的革命实践融合在一起。

一

1891 年 1 月 23 日，安托尼奥·葛兰西出生在意大利撒丁岛

首府卡利亚里附近的一个小市镇阿莱斯。

他的父亲是注册局的职员，依靠菲薄的薪金赡养有七个孩子的家庭。童年的葛兰西体质羸弱，经常生病。小学毕业后，他不得不过早地开始工作，为家庭分忧。后来他在《狱中书简》里回忆说，当时他每天要劳动十个钟点，因为不堪忍受沉重的劳动，他常常夜里悄悄地哭泣。清贫的生活使他的童年、少年蒙上了一重阴影，但也促使他很早就在艰辛困苦中砥砺意志，磨炼坚韧不拔的品格。

葛兰西从小酷爱读书，有着强烈的求知欲。家里书籍很少，他便千方百计借书来读。他胆大心细，常常到乡村游历，观察自然。他渴望将来能当一个英勇无畏的探险家，周游世界，探索大自然的奥秘，了解社会和人，因此有“小参孙”的外号。

十四岁的时候，葛兰西进入圣卢苏乔初级中学。在哥哥杰那罗的影响下，他开始接触宣传社会主义思想的进步书刊。三十年以后，他进入卡利亚里高级中学。在这里，青年葛兰西如饥似渴地阅读马克思、恩格斯以及克罗齐的著作，经常同一批有志青年探讨社会、经济问题，并开始写作犀利、生动的政论文章。

在撒丁岛度过的二十个年头，对葛兰西后来选择的道路具有决定性的意义。他生活在劳动人民当中，热爱美丽富饶的撒丁岛和它勤劳、朴实的人民，他深切体验到故乡的落后和人民的不幸，亲眼目睹意大利南方和北方的尖锐对立，笼罩整个社会的严重的阶级矛盾，这在他的心灵里培育了仇恨剥削制度，追求社会正义的感情，推动他去苦苦地探索造成撒丁岛贫困和落后的病根。

1911 年，葛兰西以优异的成绩通过考试，获得都灵大学为外省青年提供的奖学金。他离开撒丁岛，走上了求索真理和革命实践的道路。在都灵大学文学哲学系，他主攻语言学、文学，潜心研读古典文学和德·桑克蒂斯、克罗齐的文艺论著，但他又不囿于专业的狭小天地，而是怀着浓厚的兴趣，涉猎历史、哲学、法学、政治经济学，以博学广识和过人的智慧赢得教授们的赏识。四

年的大学生活为葛兰西日后多方面的卓有成效的理论著述奠定了坚实的基础。他的导师、著名学者巴托利教授原指望这名聪颖好学的学生将来成为优秀的语文学家，但葛兰西终究没有成为书斋里的学者。他胸怀"拯救意大利"的抱负，毅然把自己的一生奉献给无产阶级革命事业。

都灵是当时迅猛发展的意大利资本主义工业的心脏，也是蓬勃兴起的社会主义运动的中心，以"意大利的彼得堡"著称。还在大学学习的时候，葛兰西一面认真学习马克思主义，一面深入到工厂车间和工人住宅区，进行宣传鼓动，组织政治斗争。1913年，他加入社会党，为该党机关报《前进报》撰写政论文章和戏剧评论。

伟大十月社会主义革命开创了国际工人运动的新生面；意大利掀起了革命高潮，但由于社会党领导奉行错误路线，坐失了大好革命时机。当时葛兰西担任社会党都灵支部书记，他挺身而出，于1919年创办《新秩序》周刊（后改为日报），宣传马列主义，提出清除党内机会主义路线，在工厂、合作社、兵营建立共产主义小组，发动人民群众建立苏维埃的政治纲领，为意大利无产阶级政党的建立作了思想上、组织上的准备。列宁在共产国际第二次代表大会的报告中高度评价了葛兰西这个时期的革命实践："我们应当向意大利的同志们说，同共产国际的方向符合的，是'新秩序派'，而不是现在社会党和它的议会党团的多数领导者。"①

1921年，葛兰西偕同一批志同道合者退出社会党，创立意大利共产党，以后又担任总书记。他曾多次代表意共参加共产国际执行局的会议。1924年当选国会议员。为了阶级的解放，为了党的建设，葛兰西不顾疾病缠身，夜以继日地工作。墨索里尼窃取政权，建立了世界上第一个法西斯独裁统治，白色恐怖笼罩全国。党和同志们一次又一次劝葛兰西转移到国外，他却安之若素，坚

① 《列宁选集》中文版，人民出版社，1972年，第4卷，第343页。

守指挥岗位，一次又一次推迟出国日期。1926 年 11 月 8 日，一个黑暗的冬夜，一群便衣特务闯入了他的住宅；葛兰西不幸被捕，锒铛入狱，从此开始了漫长的、骇人听闻的铁窗生涯。

在法西斯牢狱中，葛兰西受尽酷刑折磨，始终坚毅不屈，顽强斗争。高尔基、罗曼·罗兰、巴比塞等国际进步人士于 1933 年组织声援葛兰西国际委员会，揭露法西斯迫害这位革命家的罪行，积极营救，英国坎特伯雷大主教也出面呼吁，要求释放葛兰西，但都遭到法西斯当局的蛮横拒绝。1937 年 4 月 25 日，身受缧绁之苦达十一年之久的葛兰西脑溢血发作，一颗高尚的心停止了跳动。

二

葛兰西的理论著作对当代政治、哲学、历史、经济、文化、宗教等诸多领域的许多重要问题，作了深入的论述。他有关文艺的著述除散见于被捕以前发表的论文、评论外，大多收入《狱中札记》、《狱中书简》。

这是用鲜血凝聚而成的两部作品。在狱中，葛兰西长年遭受几乎与世隔绝的单独监禁和惨无人道的迫害，每日三餐吃着牲口饲料那样令人作呕的饭食，愈来愈严重的神经衰弱症、肠胃病、脓血症、尿毒症，常常折磨得他无法坐卧。慑于舆论的压力，法西斯不敢公然对他下毒手，便阴险地采用慢性杀害的伎俩，他们歇斯底里地叫嚷："我们要让这个头脑二十年不能工作。"但葛兰西铁骨铮铮，他在狱中致亲人的一封充溢革命浩气的信中写道：

"无产阶级的解放是艰苦卓绝的事业，唯有当人们普遍悲观失望的时候保持不折不挠精神的人，唯有把意志锤炼得象刀剑一样坚韧的人，才堪称工人阶级的战士，才堪称革命者。"

葛兰西就是这样一位坚强的革命者。他决心在狱中进行学习和研究，从事写作。这是他坚持斗争的唯一方式。被捕以后仅仅四个月，他在一封信中便谈到他将进行系统研究的设想，首先着

手研究这样四个课题：十九世纪意大利社会思想史；比较语言学；皮兰德娄戏剧；通俗小说和人民文学。从这里可以清楚地看出，文学艺术是葛兰西研究的重点。

他不顾环境的险恶，拖着多次昏迷，几乎无法支撑下去的病体，在匮缺最基本的参考书籍和资料的情况下，以惊人的毅力和才智，用轻轻一按就痛得要命，甚至无法拿起最轻的东西的手，以蝇头小字写满了三十二个笔记本，共2848页，另外还写了九百多封书信。这些笔记后来按它们的内容分门别类，整理和编辑为《历史唯物主义与克罗齐哲学》、《文学与民族生活》等六卷。

另有一种版本，大体上按写作的年代顺序为脉络，把它们编为《狱中札记》四卷。这两种版本互相参照，给研究葛兰西的思想提供了方便。

初读《狱中札记》，往往会被它们的隐晦曲折的文字和零散、片断的形式所困惑，难以理解。这是牢狱的特殊环境造成的。

在狱中，葛兰西为了及时地把他思维的成果记录下来，不得不诉诸笔记的形式。他没有考虑到后来会以这种样子出版，不少问题他本想留待将来予以充实、丰富，作进一步的阐发，或者在笔记中只是指出了今后深入研究该问题的可能途径。因此这些札记大多采用省简的笔法，篇幅短小，概括性强，含蓄幽奥，无法象正常情况下写作论文那样字斟句酌，注意文章的严谨结构。有些札记近于读书心得、论文提纲，或者仅仅是思想火花迸发时作的速记。有的札记写完了，有的只是开了个头。

法西斯监狱当局对葛兰西写的东西实行严格的检查。为了通过审查官这一关，葛兰西常常把容易引起麻烦的字眼改头换面，例如把马克思、恩格斯称为"实践哲学的奠基人"，把无产阶级革命叫作"客观现实的大变革"，等等，用隐晦曲折的方式，拐弯抹角地表达革命的思想。由此给阅读葛兰西的著作带来相当大的困难。

不过，这些表面看来片断的、不系统的札记，却相互关系，有着内在的紧密联系和完整、丰富的思想内容。如果把葛兰西有关

文艺的论文、评论、札记、书信集中起来，加以全面的分析和研究，便不难看出，葛兰西根据意大利的客观实际和当时的时代特点，多方面地阐述了马克思主义文艺理论一系列带根本性的问题，为马克思主义文艺宝库增添了新的内容。

三

葛兰西文艺思想的一个重要特点，是坚持对社会现象和艺术现象的历史唯物主义态度。这是同以克罗齐为代表的唯心主义文艺思想针锋相对的。

众所周知，克罗齐是二十世纪在西方和意大利发生重要影响的哲学家、历史学家和文艺理论家。他学识渊博，对文艺的特征和规律发表了不少独特的见解。他的文艺理论的核心，是把艺术同现实生活，同历史相割裂，认定艺术属于精神的范畴，是超脱社会的精神的产物。他由此断言，“艺术即直觉”，即“静观”，感觉又先于观念、行动，提倡以文学与现实、内容与形式相分裂为特征的“纯诗歌”。按照他的观点，文艺是“表现”和“交流”这样不同性质的过程的组合，前者为内在的、精神的活动，后者为外在的、实际的活动，文艺从内在的自我情感出发，为直觉的“抒情的表现”，然后才转到外在的自然，即“交流”。在很长的时间里，克罗齐的学说成为“为艺术而艺术”和消极浪漫主义的理论基础，他在文艺理论领域拥有至高无上的权威，有“世俗教皇”之称。

葛兰西青年时代曾受到克罗齐学说的影响，对于克罗齐作为治学严谨的学者，对于他学术上的建树，对于他作为杰出的科学散文作家，也一向表示崇敬，称他是“文艺复兴的最后一位代表”① 但在实践活动中，葛兰西愈益痛切地意识到，不批判克罗齐

① 见《葛兰西论文学》，吕同六译，人民文学出版社，1983年，第134页。

唯心主义文艺观，消除其影响，建设马克思主义文艺批评的任务就无从谈起。为此他曾萌发过效法恩格斯的《反杜林论》，写出《反克罗齐论》的设想①。

在《狱中札记》中，针对克罗齐关于文化、艺术自外于社会实践的纯文化观，葛兰西从社会实践出发，阐示了“文化”这一概念包含的极其深刻的涵义：文化艺术作为观念形态，属于历史的范畴，是历史的事实；文化艺术问题始终同社会的劳动分工、阶级关系联系在一起，并且自觉不自觉地对它们作出反映，因此，文化艺术是“上层建筑’，是一定社会的精神生活，是某种“哲学”、“世俗宗教”，代表一个民族“对生活和人的观念”②。克罗齐宣传的纯艺术、纯诗歌的主张，历史地说，是站不住脚的，因为文艺作品是特定的社会—道德内容的体现，而艺术史、诗歌史实质上是从艺术、诗歌或审美的特殊角度，是从艺术家、诗歌史实质上是从艺术、诗歌可审美的特殊角度，是从艺术家、诗歌史实质上是从艺术、诗歌或审美的特殊角度，是从艺术家、诗人同历史、社会现实关系的角度来研究的历史。所以文学研究“不是文学史的研究，或者更确切地说，而是把文学史作为更加广泛得多的文化史的一部分和一个方面来研究。”③ 这样，葛兰西在他的富有战斗性、科学性的文字中，廓清了历史唯物主义文艺同克罗齐唯心主义文艺观的分界线，不仅正确探讨了文学艺术的起源、本质，文学艺术同社会现实的辩证关系，而且揭示了无产阶级自觉地进行文艺领域的思想斗争的历史必然性。

从上述观点出发，葛兰西提出了著名的关于“民族—人民的文学”的思想。他从意大利读者热衷外国通俗小说，冷淡本国当代作品的现象入手，阐示问题的历史、社会、文化根源及其实质。

① 见《1967年葛兰西研究国际学术讨论会文集》，罗马，里乌尼蒂出版社，1969年，第2卷，第22页。

② 见《葛兰西论文学》，第2页。

③ 同上，第27—28页。

他破天荒第一次在意大利指出，意大利人民现时在政治、经济、文化领域面临的种种令人苦恼的问题，盖源出于这样的事实：由于意大利特殊的历史条件，在反对封建主义斗争中充当领导者的意大利资产阶级，同欧洲其他国家的资产阶级相比，具有极大的软弱性、排他性，它脱离群众，害怕群众，使意大利资产阶级革命以同封建地主阶级的妥协告终。这就决定了资产阶级以及依附于它的知识分子无力反映和满足民族一人民的理想和要求，决定了作家和整个知识阶层脱离民族和人民，缺少同人民一致的世界观，却同旧的等级制度有着千丝万缕的联系。因此，意大利文学缺乏民族一人民性。或者说，意大利不存在“民族一人民的文学”的事实，正是“近代型意大利民族难产的反映”。[①]

一方面，不存在“民族一人民的文学”；另一方面，意大利文学中“世界主义”盛行。这是一枚银元的两面。对于后者，葛兰西进行了尖锐的批评。所谓“世界主义”，根据葛兰西赋予它的涵义，是指自外于民族一人民，对民族一人民及其最紧迫的实际问题漠不关心的倾向；它在文学上表现为对异族的卑躬屈节，逃避现实，学院主义，精神空虚，乡帮观念等弊病。葛兰西通过历史的考察，在这里提出了一个引人注目的观点：意大利文学中“世界主义”的源头，可以追溯到文艺复兴时期。他在以人文主义与文艺复兴为题的一组札记中写道，意大利文艺复兴运动有着举世公认的功绩，是“一场伟大的文化革命”。但文艺复兴运动作为两种世界观的斗争，即“资产阶级一人民世界观”同“封建一贵族世界观”的斗争，又交织着革命与反动、进步与倒退的两重性[②]；其不容忽视而又往往被忽视的“倒退性”的一种表现，是随着城市公社的衰落，“资产阶级一人民世界观”失败了，产生了一批“世界主义”作家，他们依附于割据称雄的各邦封建君主，把他们

① 《葛兰西论文学》，第19页。
② 同上，第61—64页。

当作自己和艺术的庇护神，对劳动人民采取冷漠的、贵族老爷式的态度。葛兰西的这一分析，应该说是中肯、真切的，它不只探究了意大利作家脱离人民的历史渊源，而且对评价文艺复兴文学也有着指导意义。

葛兰西认为，十九世纪民族复兴运动是对“世界主义”传统的一次有力冲击，在文学、歌剧领域产生了一批反映时代的精神、人民的要求的现实主义杰作。然而，法西斯统治导致作家脱离人民的弊病的恶性发展，作家与人民之间的联系被法西斯和作家自己竖立起来的双重高墙隔断了。群众竞相阅读大仲马、欧仁·苏等的通俗小说，因为对于他们而言，意大利作家比外国作家“更为陌生、遥远”①。

关于“民族—人民的文学”的观点，是葛兰西文艺思想的基石。它是总结意大利历史和现时文学经验的结果。

他指出，为着建设“民族—人民的文学”，必须造就一支新型的知识分子队伍。葛兰西一贯重视知识分子的作用，他曾说过，北方的工人、南方的农民和进步知识分子三者的结合，组成一个“历史的集团”，这将是意大利革命的主要力量。他把知识分子视为文化的创造者和传播者。在《关于民族—人民的概念》这篇著名的论文中，葛兰西写道，现代意大利知识分子还不能承担它应当承担的使命，因为他们被同旧制度千丝万缕的联系所束缚，活象悬吊在半空中的梁上君子，不懂得因而也不可能真实地反映人民的疾苦和愿望，他们热中于表现纯艺术或者什么艺术的自我。

但是，葛兰西告诫说，绝不能由此把造就新型知识分子的任务简单地归结为“造就新的艺术家”的斗争——那将是荒谬的见解；须知“艺术家无法人为地创造出来”②。按照葛兰西的观点，造就新型知识分子，本质上意味着解决作家同人民的关系问题。从

---

① 《葛兰西论文学》，第 51 页。

② 《葛兰西论文学》，第 10 页。

客观上说，这就需要发动一场足以打碎旧传统的“强有力的、自下而上的政治运动”，以从根本上改变书本与生活、思想与实践、作家与人民的相互关系。在这一运动中，新的社会集团一旦以领导者的姿态和前所未有的信心登上历史舞台，便不能不从它的内部推举出新的艺术个性。而从作家自身来说，则需要同人民保持密切的联系，“跟人民的情感融为一体”，成为“人民的组成部分”和它的代言人①，并努力把文学的根子“扎在实实在在的人民文化的沃土上”②。只要做到了这两点，“民族—人民的文学”便将获得生命力。

葛兰西关于“民族—人民的文学”的思想，又是吸取前人，包括他所批判的克罗齐的文艺理论中合理因素的结果。

克罗齐在《文化与精神生活》一书中曾论述了这样一个观点：“一部诗作或一组诗作问世后，无法通过对这些作品的研究、摹仿和改编来继承与发展它们。……诗歌不能产生诗歌。孤雌生殖是不存在的。需要有阳性元素，即需要有现实的、激情的、实际的和精神的东西的参与。”

克罗齐这一席话有一定的道理，它指出艺术创作不应该诉诸对现成作品的摹仿，但它又相当抽象，并没有跳出诗歌是精神的产物和纯美学的窠臼。但葛兰西表示，这个观点可以为历史唯物主义所接受。葛兰西吸取了克罗齐观点中的合理内核，予以改造和发展，注进了克罗齐本人排斥在外的社会因素，从而得出了他的文艺理论中一个原则性的结论：“文学不能产生文学……上层建筑除开惯性和惰性的结果外，无法产生上层建筑。它们的诞生，必须依靠‘阳性’元素的参与，即革命、革命活动的参与；这‘阳性’元素创造‘新人’，即新的社会关系。”③ 这样，葛兰西完整而

① 《葛兰西论文学》，第49—50页。

② 同上，第17页。

③ 《葛兰西论文学》，第12页。

透彻地阐发了革命、革命活动是创造“新人”和“新的社会关系”，从而建设“民族—人民的文学”的必由之路的重要思想。也正是从这个角度，葛兰西对但丁的伟大历史价值作了精辟的阐发。

四

运用辩证的、科学的分析，探讨文学艺术的许多基本问题，诸如文艺的社会功用、形式与内容、文艺批评的标准，是葛兰西文艺思想的一个鲜明特色。

在《艺术与争取新文明的斗争》一文中，葛兰西开宗明义就指出，那种略懂几个千篇一律的公式便自诩掌握了足以打开一切门户的“万能钥匙”的轻佻、幼稚的态度，是同马克思主义文艺批评水火不相容的。

关于文艺的社会功用，葛兰西首先强调，艺术是两种类型的因素，即纯艺术性质的或审美的因素，与政治性质的即文化一致治的因素的有机结合。他批评把艺术视同一般宣传工作的偏狭、错误的观点。他说，如果让文艺变成“‘预先安排的’和规定的政治宣传”，让作家以虚假空洞的热情，去写对于他异常陌生的、无法驾驭的材料，即“人为地表现一定的内容”，那么，结果只有一个——产生短命的失败之作。文艺变成了政治的附庸与传声筒，它的社会功能，它的认识与审美价值，也就一笔勾销了。正是在这个意义上，葛兰西毫不含糊地说，“艺术就是艺术”。[①] 他还对文学家与政治家的区别作了细致的阐述。

另一方面，葛兰西清楚地意识到，文艺具有形象地映照历史真实，使之升华为审美感受，成为群众的精神财富的特殊作用，是进行思想斗争的极其锐利的武器。因此，文艺是整个革命事业的一个组成部分，是“新文化”的一个组成部分。他坚定地申明，文

① 《葛兰西论文学》，第 13 页。

学艺术的对象是人民大众，它的使命是为了“文化与道德的革新”。他要求作家肩负起“满足人民的精神要求”，“培养民族一人民的思想、道德意识的历史任务”。[1] 为此，他希望作家成为“民族的教育者”。[2]。

由此可见，葛兰西反对用政治说教代替艺术创作和艺术脱离政治的两种倾向，他既没有忽视文艺的审美价值，文学家与政治家的区别，又强调文艺的社会一道德价值，文学家是“教育者”，从而完整地阐发了文艺的社会功用。

关于文艺作品的形式与内容的关系，葛兰西同样作了很恰当的分析。他指出，作品的形式与内容的关系，具有“审美的”和“历史的”两重涵义。

为了说明自己的观点，葛兰西举了这样的例子：两个作家，可以反映或者描写同一个历史一社会时期；然而，一个能够享有艺术家的声誉，另一个充其量只能落得个不高明的画师的称号。为什么会出现这种情况？原因在于，后者忽视了文艺自身的特征和作品的艺术表现，他不懂得，作品仅仅条理分明地把一定的内容“概括”出来，是不能唤起读者的审美兴趣的。“民族一人民的文学”要求真实地、生动地再现现实生活。作家对生活中各种现象的本质的概括和典型化，必须借助艺术的特殊手段来实现。

关于这一点，葛兰西在评论皮兰德娄戏剧时又作了进一步的阐释。他说，文学是现实或者说是现实在作家头脑中反映出来的“观念转化为艺术的过程”，这种艺术转化过程不应该是“始终刻板划一的，即只具有逻辑性”，而应该“从来是迥然不同的，即具有想象性”[3]。因此，对于文艺作品而言，“美”的素质是绝对不可缺少的。

---

① 《葛兰西论文学》，第 53 页。
② 同上，第 47 页。
③ 《葛兰西论文学》，第 122 页。

葛兰西告诉我们，形式与内容的有机的、统一的结合，是支配文艺创作全过程的一个规律，因为文艺作品的内容不能用抽象的方式体现出来，内容必定要熔铸在艺术形式之中。针对当时意大利文学中浮夸华丽、矫揉造作文风的盛行，葛兰西提出这样的看法：坚持“形式”，正是执着于“内容”，纠正传统的华而不实的文风的一种实际手段。

文学作品的内容意味着什么呢？按照葛兰西的观点，简单地说，内容系指贯串于作品中的艺术家的情感，他对生活的态度，是艺术家的心理—道德世界即思想意识，同他生活和创作的那个历史时代的结合。“不妨说，谁坚持‘内容’，事实上就是为争取特定的文化、特定的世界观而斗争。”① 所以，作品的形式与内容的关系，实质上就是艺术与历史的关系。

葛兰西曾经就形式与内容的关系说了这样一段很有见地的话：“‘美’是不够的。需要一定的思想和道德内容，并使之成为一定的群众——即在历史发展的一定阶段的民族—人民——的最深沉的愿望的完美和充分的反映。文学应该既是文明的必要的组成部分，又是艺术作品”。② 显然，“文明的必要的组成部分”属于历史的要求；“艺术品”属于审美的或艺术的要求；二者不能分裂，又不能等同。二者达到了统一与融合，葛兰西肯定地说，那就是“民族—人民的文学”。

形式与内容的关系，不是对立的，互相排斥的，而是“二位一体，不可分割”。但这并不意味着它们之间毫无区别。葛兰西批判了在这个问题上的二元论观点，指出在某种意义上，内容对于形式而言，是第一性的。这不只因为“内容的改变，也就意味着形式的改变”，而且由于，假使一部作品达到了完美的境地，那主要是仰仗它的道德内容和政治内容，而不是决定于作品的形式。也

① 《葛兰西论文学》，第24页。

② 同上，第55—56页。

正是在这个意义上，葛兰西断言，“内容主义者”远比他们的对手，例如高蹈派诗人，更富于民主精神。[①]

基于上述观点，葛兰西阐明，马克思主义文艺批评的任务在于研究艺术家、文艺与社会之间的全部关系，研究作品的形式与内容之间互相依存的关系。文艺批评家总是努力剖析作家的思想基础，他的作品在具体的社会环境里留下的投影，因此，文艺批评是“对道德、情感和世界观的批评”。但是，文艺批评又应该具有鲜明的文艺特色。如果批评家单单关注作品的内容，作家反映了什么，而不涉及作品的形式、审美价值，那就意味着批评家“根本没有触及艺术问题”，文艺批评也就不复是文艺批评，而被充斥政治批评和空洞的政治术语的教条主义代替和取消了。葛兰西由此得出一个重要的结论：“实践哲学的文学批评，必须以鲜明炽热的感情，甚至冷嘲热讽的形式，把争取新文化的斗争，即争取新的人道主义的斗争，对道德、情感和世界观的批评，同审美批评或纯粹的艺术批评和谐地冶于一炉。”[②] 简单地说，文艺批评是道德、情感批评同审美批评的辩证统一。

在论述马克思主义文艺批评的任务时，葛兰西总结了意大利文艺批评的历史经验，对德·桑克蒂斯[③] 和克罗齐的文艺批评作了比较分析。克罗齐的文艺批评贯串着这样一个基本观点：文艺作品的形式是最关重要的，形式等于内容，所以批评家的任务不在于研究形式与内容的关系，而是要善于把作品区分为“诗”与“非诗”。葛兰西指出，克罗齐的批评是“冷若冰霜的美学批评”，不足为训。他断然指出，“实践哲学的文学批评的典范，唯独德·

① 《葛兰西论文学》，第 24 页。
② 同上，第 6 页。
③ 弗朗齐斯科·德·桑克蒂斯（Francesco De Sanctis，1817—1883），意大利著名文艺批评家，曾积极参加民族复兴运动。他反对文艺理论领域的学院主义与形式主义，主张文艺反映现实生活，强调文化与生活，形式与内容之间存在的不可分割的关系；对意大利现代文艺批评的影响极为深远。

桑克蒂斯当之无愧，克罗齐或者别的什么人相形见绌，更不用提卡尔杜齐[①]。”他在德·桑克蒂斯身上看到了“坚定不移的政治、道德信念”，把道德、艺术批评同生活与人民的斗争提出来的现实问题联系起来的激情。这种同克罗齐“冷若冰霜的美学批评”截然对立的“战斗的批评”，[②]，葛兰西认为，使德·桑克蒂斯的文学批评时至今日仍然充满生命力，具有借鉴的价值。

与上述问题紧密相联系的，是葛兰西提出的著名“距离说”。这是一个很值得重视的观点。在审美欣赏中，距离感是一个重要的因素。观赏自然景物的时候，可因距离不同而产生不同的审美感受，甚至可能因为不善于保持一定的距离，而失去或减弱对美的鉴赏。对待同一个人，也可因情感距离的不同而产生不同的印象。葛兰西把审美过程中经常发生作用的距离感，运用于文学批评。他在一封狱中书简里写道，阅读“经典作家”的作品，不可把古人奉若圣贤，不应当完全沉浸到作品里去，陷于“迷恋”与“附和”，人云亦云，应当保持某种“距离”，就是说应当用批判的眼光，清醒地、客观地予以审视。葛兰西要求批评家甚至比作家站得更高一层，既善于“欣赏”经典作品，又有魄力“轻蔑”经典作品。思想上、情感上保持了一定的“距离”，才能对经典作家作出实事求是的、正确的评价，象恩格斯评价歌德一样。

在另一封书信里，葛兰西谈及托尔斯泰的创作时，又对他的“距离说”作了发挥。他提出把艺术作品的审美价值同思想价值区分开来，把对艺术作品的审美欣赏，同道德欣赏即参与艺术家的思想意识区分开来。他举例说，他可以从审美的观点赞叹托尔斯泰的杰作《战争与和平》，却不能苟同小说的思想实质。他认为，从批评的角度看，这种区分是正确的和必不可少的。葛兰西在这

---

① 乔祖埃·卡尔杜齐（Giosue Carducci，1835—1907），意大利诗人、文学批评家。早期诗作抒发民族复兴运动的理想，后期转到君主立宪派立场。晚年在波伦尼亚大学执教，并从事文艺批评和文学史研究。1906年获诺贝尔文学奖。

② 《葛兰西论文学》，第5—6页。

里不仅论述了审美批评的方法、尺度，而且实质上又阐述了怎样科学地、实事求是地对待作家的世界观与文学创作、作品的思想性与艺术价值之间既互相联系，又互为独立甚至矛盾的关系，充满了辩证唯物主义精神。

五

关于文学遗产问题的论述，对意大利和外国许多重要作家的分析，在葛兰西的著作中占有重要的地位。

葛兰西严肃批评了以虚无主义态度对待文学遗产，反对继承文学遗产中的优秀成果的错误倾向。他不止一次地说过，新文化无法臆造出来，“民族—人民的文学”也不可能是平地楼台，不能“以精神活动为其渊源”。新文学的前提，“不能不是历史的、政治的和人民的前提”。[①] 对文学遗产只能以马克思主义的观点去进行批判的、正确的评论，去发扬文学传统中的典范和成果。

同样，对待古典作家也不可采取一概排斥、摒弃的态度，尽管按照他们所处的时代和他们的世界观来说，他们是“旧人”。但是，葛兰西论证说，在社会现实原先的诸种关系被推翻以后，“旧人”进入新的关系，他们也就经历了变化，可以改造成为“新人”。他以处在从中世纪向近代世界过渡时期的伟大诗人但丁为例，深刻地揭示出，“在正面形成的‘新人’创作出诗篇以前，可以听到得到改造的旧人的‘最后凯歌’。”这最后凯歌把新与旧揉合在一起，“每每放射出令人惊叹的奇光异彩”。但丁的《神曲》就是“中世纪的最后凯歌，新时代和新历史的预兆”。[②]

与此相关联，葛兰西阐述了另外两个值得注意的观点。第一，葛兰西指出，反映了一定的历史—社会阶段中占支配地位的力量，

---

① 《葛兰西论文学》，第 17 页。

② 《葛兰西论文学》，第 12 页。

反映了历史进程的高潮的作家，当然无愧为反映了时代的艺术家，但却不能据此断言，那些反映一定的历史一社会阶段中的其他力量、其他因素的作家，就没有反映出时代的风貌。道理很明显。一定的历史阶段的社会生活，象大海一样无限广阔，丰富多彩，不断变化，它“从来不是铁板一块，相反地，它充满错综复杂的矛盾”。还应注意到，在一定的历史阶段中，“精神—道德革新的过程对于各社会阶级并不是同时发生的”，历史前进的运动也不呈现“单线条”的形态，而是“多线条”的，充满曲折以至倒退。[①] 从客体上说，时代的本质既可以表现于事物的主流之中，也可以表现于事物的支流之中；从主观上说，不同的作家也可以不同的方式，对现实生活作出独特的认识和评价。因此，那些反映了一定的历史—社会阶段中其他力量、其他因素的作家，在一定程度上仍然具有现实意义，也可以说反映了时代。

第二，葛兰西强调，不能把新文学视为对人民群众进行社会—道德教育和审美教育的唯一可能的途径。他多次指出，必须用既往进步作家和当今不同政治信念的现实主义作家创作的具有民主倾向的文学作品来向人民群众进行教育。

正是根据这样的原则，葛兰西对许多重要作家，例如但丁、薄伽丘、阿利奥斯多、马基雅维利、哥尔多尼、福斯科洛、莱奥帕尔迪、莎士比亚、托尔斯泰、契诃夫、凡尔纳等，作了精辟的分析与论述。对于那些世界观和著作都很复杂的文学家以及文学现象，如克罗齐、皮兰德娄、陀思妥耶夫斯基、大仲马以及人文主义、未来主义、侦探小说、科学幻想小说等，葛兰西不诉诸简单武断的评判，也不人云亦云，而是历史地、全面地分析，提出自己的独创的见解。

我们知道，还在社会党《前进报》主持戏剧评论专栏时，葛兰西就以浓厚的兴趣撰写了一系列关于皮兰德娄戏剧的评论。入

① 同上，第5、16页。

狱以后，葛兰西又把皮兰德娄戏剧列为他在狱中专题研究的项目之一。尽管葛兰西对皮兰德娄的研究没有来得及完成，但我们从他写的剧评、札记中，可以窥见葛兰西是怎样评价这样一位复杂的文学家的。

葛兰西一扫教会的恶毒诽谤和资产阶级的世俗偏见，跳出纯文艺批评的圈子，从历史、文化、道德的高度，高屋建瓴地分析皮兰德娄戏剧独具一格的思想特征和艺术特征。不错，皮兰德娄的思想体系是主观唯心主义的，资产阶级批评家因之加给他一顶“皮兰德娄主义”的帽子；但葛兰西以敏锐的透视力指出，皮兰德娄表现客观现实变幻莫测，“自我”与“假面”冲突的剧作，闪耀着批判基督教世界观、庸俗陈腐的市侩习气和刻板僵化的传统观念的思想火花，皮兰德娄的戏剧扑朔迷离，怪诞不经，“哲学对话”的味道也颇浓厚。但葛兰西指出，剧作家在作品中冲决了传统的戏剧规范的藩篱，充分调动了戏剧的可能性，把他的关于客观现实的辩证观念，“体现在迥乎寻常的性格里，并且在浪漫主义的外衣下，表现于反对理智和常规的怪诞的斗争中”，[①]，从而获得了不同凡响的戏剧效果。这样的评论，可以说不落窠臼，又切合实际。由此，葛兰西认为，皮兰德娄的杰出贡献，并不是作为“诗人”，艺术作品的“制造者”，而是作为“精神环境的革新者”，“文化批判者”，“戏剧批判者”，他的戏剧具有在观众头脑中砰然爆炸的集束手榴弹的威力，“使陈旧庸俗的习气摧毁廓清，情感和观念分崩离析。”[②] 这一段著名的论述，今天已被意大利批评界公认为对皮兰德娄戏剧的经典性评价。

对英国作家吉卜林的评价，是另一个议论警策的例子。不少批评家认为吉卜林的童话体小说旨在曲折地宣传弱肉强食的殖民主义意识。葛兰西别具慧眼，从吉卜林那些能够激发少年读者种

① 《葛兰西论文学》，第120页。

② 同上，第123、127、129页。

种美丽的幻想的动物故事里看到了它们的教育价值。他在狱中写的一封书信中称赞吉卜林描写的动物故事"荡漾着一种奋发的精神和意志力"；他说，这正是他以为需要让他的儿子德里奥和任何一个孩子领会的，"如果我们希望这些孩子赋有坚强的性格和昂扬奋发的活力的话。"①

这里不能不提及葛兰西关于但丁《神曲》中《地狱》第十歌的探讨，它向我们提供了分析文学经典作品的榜样，受到但丁研究专家们的重视。

但丁《神曲》是深受葛兰西赏识的作品。他在都灵大学就开始对《神曲》进行初步的探索，入狱后通过亲属获得《神曲》的有关资料，以期进一步研究。令人遗憾的是，革命活动的繁忙，特别是其后铁窗生活的磨难，致使他深入研究《神曲》的宿愿未能实现，而仅仅在狱中书简里写下了他酝酿已久的提纲。但是，两封简短的书信却包含着丰富的内容。首先，葛兰西对克罗齐把一部完整的艺术作品机械地分割为"诗歌"（表现情感、激情、心理）与"结构"（表现思想意识、道德、宗教），并据此来评论《地狱》第十歌的研究方法，提出了批评。葛兰西认为，没有"结构，"诗歌本身也不复存在，因此，"结构"也就是"诗歌。《地狱》第十歌是完整和谐的整体，而非如克罗齐所说半是"诗歌"，半是"结构"，前后对立的诗章。从而再次有力地驳斥了流行于文学批评领域的克罗齐唯心主义美学理论。葛兰西又摒弃了资产阶级学者纠缠于《地狱》第十歌中一些细枝末节的繁琐考证。他力排众议，破除批评界认为《地狱》第十歌是法利那塔之歌的定论，阐明《地狱》第十歌描绘了两个人物的悲剧，描绘了两种高尚的情感，即吉伯林党首领法利那塔对故乡佛罗伦萨的热爱，和"温柔的新体诗派"诗人卡瓦尔康蒂的父子之爱，进而对这首历来众说纷纭的名篇的思想性、艺术性作了富有见地的探讨。

① 《葛兰西论文学》，第177—178页。

葛兰西善于从审美的高度来剖析作品的艺术特色。他把诗歌和绘画这两个不同的艺术品种的作品加以比较，互相对照，探求其共同的、规律性的特点。他在这两封书信里借助庞贝城以美狄娅杀子复仇为题材的壁画，来对比和论述《神曲》中《地狱》第三十三歌关于乌哥利诺伯爵杀子充饥的悲剧的描绘，论证了艺术创作中一条重要的规律，即无论是绘画还是诗歌，在表现人的巨大痛苦的主题时，应该回避它的最原始、最粗俗的形式，回避用表面激昂炽烈，实质苍白无力的方式展示悲剧情节发展的顶点，而宜于充分调动观众或读者的想象力，让他们不是一览无余地看到，而是深切地感受到悲剧的高潮；唯其如此，艺术作品才能产生最强烈、最感人的艺术效果。这两封书信不仅有助于读者理解但丁的这部巨著，而且葛兰西渊博的才学和出众的思维力，也在这里给我们留下了难忘的印象。

葛兰西对古典作家的评论包含着马克思主义文艺学说的重要的观点，有助于我们用科学的方法论去正确对待文学遗产，对于我们今天深入地研究或再评价这些重要而又复杂的文学家，仍然有着指导的作用。

当然，我们应该看到，葛兰西有关文艺的论述，产生于意大利劳动人民同垄断资本特别是同法西斯专制政权进行殊死斗争的严峻年代，客观环境不允许他对文艺的许多规律性问题进行深入细致的研究。对于他在著述中涉及的若干文艺理论问题，客观环境也不允许他予以充分的、周密的阐发。

在对某些问题的论述中，我们可以看到那个阶级斗争异常严酷的时代不可避免地打下的印记。对于一些作家、文学现象的评价，例如曼佐尼、翁加雷蒂、意大利流浪主义等等，也不免有失之偏颇之处。

意大利当代文学的新生面——新现实主义

第二次世界大战后，欧洲文坛上各种流派迭出。意大利出现了一个风行一时的文学流派——新现实主义。

新现实主义出现以后，引起了各国文艺界的广泛注意和兴趣。然而，在对于新现实主义的认识和评价上，不管是在意大利，或是在其他国家，众议纷纭，争论颇多。有的把它贬得一钱不值，有的把它捧上天去。

作为一个文学流派，新现实主义由诞生到衰退，由反映反法西斯抵抗运动到表现社会下层生活，前后持续了十来年。它的发展过程颇为复杂、曲折，它不象其它流派那样具有明确的理论纲领，它也不是一个组织上非常统一的流派。

一

新现实主义产生于第二次世界大战行将结束，墨索里尼政权分崩离析，反法西斯抵抗运动风起云涌的时期。它是抵抗运动的产物，它反映了这个运动的精神，表达了这个运动的要求。

新现实主义虽然是在反法西斯抵抗运动的政治气候下孕育茁长的，但是它的种子却早已播下了。1922 年 10 月，墨索里尼一手导演了"罗马进军"，攫取了政权，从此，意大利出现了最反动的、最具有沙文主义倾向的法西斯政权。意大利法西斯专制的建立，比德国法西斯政权整整早了十二年！对外，墨索里尼推行疯狂的侵

略扩张政策，妄图再现昔日罗马帝国的威风；对内，这个法西斯魔王则以空前残暴的白色恐怖，把整个意大利变成一座大监狱。数世纪来遭到外寇铁蹄蹂躏的意大利，又陷入新的深重灾难之中，开始了历史上有名的“黑暗的二十年”。

在法西斯统治下，多数作家愤怒地但又常常默默地注视着这场巨大的民族灾难，缄默了。他们尽可能避开一切可能的灾祸(法西斯审查、监禁、流放)。他们当中，有的把自己禁锢于象牙之塔内，追求作品形式的完美，写作风靡一时的艺术散文，推行所谓“片断主义”(卡达雷利等)；有的则沉缅于甜蜜的童年回忆，或美化乡村和外省生活（科米索、阿尔伐罗等)；也有些文人，象邓南遮、马里内蒂，堕落为法西斯党羽，成为他们的喉舌。

意大利文学就这样遭遇到了最巨大的悲剧。作家与人民之间的联系被法西斯和作家自己竖立起来的双重高墙隔断了。

1943年，反法西斯武装起义和游击战争在意大利如火如荼地兴起。郁积了二十年的怒火爆发了。声势浩大的抵抗运动使意大利出现了一个崭新的、人民群众意气风发的局面。这不能不在文学艺术领域里得到反映。气势磅礴的抵抗运动震撼了沉闷的意大利文坛，它的波澜壮阔的巨浪冲垮了矗立在作家同人民、作家同现实之间的高墙。青年诗人别尔托的预言证实了，他曾说：“总有一天，知识分子会象现实要求的那样行动起来。每个人都在战斗的行列里占据一个岗位。”①

首先行动起来的是电影工作者。“我终于看清了我周围发生的一切。我懂得了，任何对现实的回避，都是反叛行为。”② 著名作家、电影剧作家泽瓦蒂尼这样说过。他们背起了摄影机，投入了斗争，抢拍报道反法西斯武装斗争的纪录片：《罗马，不设防的城

① 帕奥卢契：《抵抗运动文学》，佛罗伦萨，1956。别尔托，诗人、翻译家、反法西斯战士，1943年在一次战斗中牺牲。

② 泽瓦蒂尼：《关于电影的几点想法》，电影剧本《温别尔托D》代序，米兰—罗马，卜卡出版社，1953。

市》(1944—1945)、《太阳刚升起》(1945—1946)、《悲惨的追逐》(1947)、《橄榄树下无和平》(1950)……他们把自己的创作方法叫做新现实主义,自己的影片称为新现实主义影片。稍后,一批新现实主义文学作品也相继问世。除了众多的特写、报告文学、短篇小说外,比较著名的大部作品有:《基督不到的地方》(莱维,1945),《满天红》(贝尔托,1947)、《安妮丝之死》(维加诺,1949)、《神圣的土地》(约维涅,1950)、《强盗》(贝尔托,1951)……新现实主义这一名词就随着这些影片和小说的成就在国内外流行起来,新现实主义成了风行一世的流派。

看一看早期新现实主义作家的生平,我们会发现,他们的履历上几乎都有亲身参加抵抗运动的记载;翻一翻他们的作品,又会发现,这些作品的形式最初不外是短篇、特写、回忆录、以真人真事为基础或带有浓厚自传体色彩的长篇。而在对待现实的态度上,这些经历了"黑暗的二十年"和抵抗运动的作家,坚决摒斥过去对现实的回避、粉饰,唾弃矫揉造作的"艺术散文",他们迈向活生生的现实生活,迫不及待地想把自己的所见所感倾泄于纸上,详尽地、忠实地向人民叙述历史的真实和现实的真实。他们所描写的,是他们最熟悉、印象最深、最使他们激动的事物。通常,作品所讲述的事件,是作家亲身参与或有深刻体会的;环境,是他们的故乡或待过很久的地方;人物,或实有其人,或是长年相处的相识。

著名女作家维加诺的长篇小说《安妮丝之死》[①]的内容和作者的经历,是颇具代表性的。维加诺出身于资产阶级家庭。20岁时,与家庭断绝关系,跑到一家医院里当护士,并开始写作诗歌和短篇。不过,最初发表的两部诗集竭力模仿邓南遮文体,并未给她带来声誉。1935年,维加诺和未来的丈夫、作家、反法西斯战士

① 雷娜塔·维加诺(Renata Vigano,1900—1976):《安妮丝之死》,1949年,都灵,埃依纳乌迪出版社;北京,作家出版社,1955年。

梅卢契相识，思想上有了很大的转变。抵抗运动兴起以后，夫妇俩双双投奔游击队，丈夫担任加里波第纵队司令员，维加诺率领红十字救护队。他们在极端艰苦的条件下，在意大利中部柯玛基奥地区坚持斗争，并于1945年4月转入反攻，解放了该地区的许多重要市镇。斗争锻炼了人，也造就了作家。维加诺后来在回忆这段经历时写道："我以后所写的一切，都是这些默默无闻的年代薰陶和培育的结果"，"战争结束后，我觉得有许多话憋在心里要倾诉，我有义务也能够把它们写出来。"就这样，维加诺写了一则短篇，叙述在游击队里和她并肩战斗了多年的一个农村妇女的经历。嗣后，在这则短篇的基础上，作家予以丰富、加工，便写成了《安妮丝之死》。

小说没有曲折的情节，作者只是具体地记叙了一支游击纵队的战斗生活，从中表现"身体臃肿笨拙"，"脑筋虽灵敏，但却很简单"的老农妇安妮丝的成长过程。纯朴、善良的安妮丝依靠辛勤的操作，养活自己和身得残疾的丈夫，过着颇为简单、宁静的生活。后来，丈夫被纳粹匪徒强行押往德国，在途中惨遭折磨致死。怀着一颗为丈夫复仇的心，安妮丝投奔了游击队。在游击队里，她烧饭、洗衣、打杂，象慈母一样细心照料队员生活。炮火的洗礼，战斗的集体，促使安妮丝慢慢悟到，她前半生五十多年的日子，过得虽说安宁，却都很相似，"一个样儿"，"白茫茫的微微有些凄清"；现在，她逐渐地懂得了当初认为是"男人们的事儿"，懂得了"人们为什么甚至肯牺牲生命来维护一个美好的、一直隐藏着的理想"。为了这个理想，安妮丝常常冒着生命危险果断地完成交给她的任务，输送军火，来往联络，保管秘密军库。为了这个理想，安妮丝最后献出了自己的生命。

作品里描写的一切都是平凡的，"一切都是真实的，人物和事件，地形和景物，色彩和气温。我只是对某些事件作了不多的调整和更动"。作者通过这样如实的描写来证实，安妮丝并非出众的英雄，而是游击队里最普通、最平凡的一员；她所经历的道路，正

是千千万万意大利劳动妇女在反法西斯抵抗运动中所经历的道路。安妮丝，是意大利文学史上第一次出现的来自劳动人民为拯救祖国、解放人民而英勇斗争的正面人物，是意大利作家第一次塑造的战斗的劳动妇女的形象；安妮丝的纯朴、坚毅、顽强、英勇的高贵品质和自我牺牲精神，正是意大利劳动妇女的本色。在作者的笔下，这个普通、平凡的农妇逐渐变得高大、不平凡起来。这是《安妮丝之死》的最大成功之处。

维加诺的《安妮丝之死》是新现实主义最初的成功之作，它为新现实主义文学争得了声誉，为它的发展打下了基础。这样充满生活气息和战斗精神的作品在新现实主义文学中是极为罕见的。小说问世的当年，获得意大利最权威的文学奖“维阿雷乔文学奖”。许多进步刊物收到大批读者来信，广大农村妇女在信中说，安妮丝的英勇事迹鼓舞着她们，引导他们去进行新的斗争，这也可见作品在群众中产生的深刻影响。无怪乎个别评论家要贬斥《安妮丝之死》为“宣传鼓动性小说”[1] 了。

早期新现实主义的另一重大题材，是“南方问题”。

意大利人所称的“南方问题”，实际上是意大利历史上遗留下来的痈疽，是意大利资本主义畸形发展的结果。由于资产阶级革命的不彻底性，从十八世纪末起，意大利开始产生两极分化，北部成了交通发达、大都市林立的工业区，南方却依然是贫穷、落后的农业区。正如葛兰西所指出，“意大利资本主义遵循这条发展路线而取得胜利的：它使农村屈从于工业城市，使意大利中部和南部屈从于北部。”[2] 南方实际上沦为北部的殖民地。法西斯统治又使“南方问题”有了进一步的恶性的发展。莱维的报告文学集《基督不到的地方》[3] 便是反映这一题材的代表作品。

① 贝洛契尼：《近五十年小说之变迁》，载《乌里塞》杂志，佛罗伦萨，1956。

② 《新秩序》，1920 年 1 月 3 日。

③ 卡尔洛·莱维（Carlo Levi，1902—1975）：《基督不到的地方》，都灵，埃依纳乌迪出版社，1945 年。

莱维原是医生，但行医未久便转而从事绘画。三十年代和卡尔维诺、帕韦泽等在埃依纳乌迪出版社工作，并投身反法西斯运动。他曾几度被法西斯逮捕。1934年他第二次被捕，放逐到南方偏僻的山区——路甘尼亚，在那里耽了一年。释放后侨居法国。1943年回国参加抵抗运动，又遭拘捕。《基督不到的地方》就是1943—1944年作者在监狱里，“在另外一个世界，关在屋子里，愉快地在记忆里重游了那个世界（路甘尼亚）”时写成的。因此，这部报告文学集又不妨说是一部回忆录。

莱维以简洁、自然、真淳的语言，真实地勾勒了一幅路甘尼亚骇人听闻的赤贫、落后的图景，抒发他对法西斯的恨和对农民的爱。

打开书的第一页，一个“为风俗和忧患所束缚的、与历史和国家相隔绝的、永远忍气吞声的世界”，顿时呈现于读者的眼前。农民在贫瘠、荒凉、终年灰白的土地上过着一成不变的生活，他们与牲畜一起住在开在深涧陡壁上的幽暗的窨洞里；农民个个面孔蜡黄，衣不蔽体，骨瘦如柴，指靠卖青、借债糊口。这儿没有舒适和安慰，有的只是到处流行的疟疾、砂眼、癌症、瘟疫，有的只是永世的贫困和死亡的阴影。农民的旗帜也只有一种颜色，“那就是他们的悲哀阴郁的眼睛和衣服的色彩，其实也称不上色彩，而是土地和死亡的阴影而已”。这便是“时间、个人、希望、理智、因果关系和历史都没有来过，基督也没有来过”的路甘尼亚的真实写照。更正确地说，是路甘尼亚农民世界的写照。

和农民世界敌对的是另一个世界，路甘尼亚上流人物的世界。属于这个社会的有不学无术、横行霸道、独揽全村大权的法西斯村长；有昏庸的老医生，他把奎宁片当成包治百病的灵药开给一切病人；有村长的妹夫，法西斯党的书记、教师，他的学生读了几年书后还是文盲，连姓名也不会写；有专干告密、造谣勾当的太太们，趋炎附势、勾心斗角的官吏们和整日在广场上没完没了地清谈的绅士们。莱维无情地揭露这个丑恶的世界，它的蛛网般

错综复杂的生活，猛烈抨击他们的卑鄙的情欲、懒散倦怠、贫婪、无能。作家努力揭示，这个世界是与农民世界为敌的，法西斯的政策与农民的利益背道而驰。农民不理解，敢情“罗马的家伙们”要让农民去打仗?”既然有钱打仗，为什么不把村里一座已经塌了四年的桥修修好呢？要不，造一座坝，开几口井也好呀”。可有一点农民是很清楚的，国家对于农民，“比天堂还遥远，带给他们的苦难也更大，因为国家老是和他们敌对的。”

莱维的功绩在于，他摒弃了惯常的假民间传说、地方色彩和异国情调来取宠的创作方法，而满怀内心的痛楚，细微地、毫无顾忌地描摹了这个“没有道德上的邪恶，只有永恒的人世的痛苦”的世界，无情地鞭挞了法西斯制度并揭露了它的反人民的性质。莱维强烈地谴责的法西斯，归根结蒂属于道德范畴内的现象，法西斯同农民的对立是两种文明——城市文明与农村文明——之间的对立；政府、神权、军队都属于城市文明。而且，在莱维看来，城市文明与农村文明的对峙、冲突历来有之，只是“法西斯主义把它隐瞒起来，根本不承认有这么一回事，结果火上加油，使它到了爆发的地步”。不难看出，作家是从道德观念出发来谴责法西斯——城市文明的代表者的。莱维在无情地鞭挞城市文明的同时，便多情地给农村文明披上一重神秘、奇妙的轻纱，把它当成理想王国极力礼赞。他认为，“在这两个分占土地的意大利之中，农民的意大利要悠久多了；谁都不知道它的起源，也许它将永远存在。”要是没有一把魔钥，任何人都进不去这个纯洁、古老、“蒙着黑纱的世界”。

莱维最终提出了“农村自治”，即让农民通过自治的或自主的农村社会参加国家生活的理论，作为消灭农村中对立现象的方案。这自然是改良主义的蓝图，是乌托邦式的幻想。在另一作品《语言就是石头》(1955)里，莱维记叙了西西里磷矿工人的罢工，又塑造了一个农民运动领袖的母亲的形象，但“农村自治”的主张仍保留了下来。

另外两部以“南方问题”为题材的重要作品是约维涅的《神圣的土地》[①] 和贝尔托的《强盗》[②]。

约维涅长期生活在南方偏僻的乡镇，家境贫寒，当过教员，经常为进步刊物撰稿。在早期的小说《不成熟的人》(1934)、《夏娃女士》(1942)中，约维涅已着力反映南方问题，暴露民族复兴运动的不彻底性给南方乡村带来的祸害。后来他参加了抵抗运动。长篇小说《神圣的土地》便是他丰富的农村生活阅历和抵抗运动精神相结合的产物。小说以二十年代初法西斯刚登台时莫里塞地区农民争取土地的斗争为内容。农家出身的法科大学生玛拉诺，深知农民疾苦，愿为他们贡献自己的知识和力量。他劝说村里人开垦某个寺院遗弃的、现归地主卡纳瓦内所有的一片荒地——“神圣的土地”。地主诡称，在农民开垦后土地将长期出租给他们。但当农民在玛拉诺领导下历尽辛苦开垦后，地主竟派卫队用武力驱逐他们。被骗的农民忍无可忍，拒不散伙，于是展开了一场争夺“神圣的土地”的搏斗。玛拉诺还有幻想，相信法律会保护农民，相信卡纳瓦内的妻子的“仁慈”，但当他看到狠心的地主搬来了救兵——刚刚参加“罗马政变”归来的黑衫党徒——，共同残杀无辜的农民时，玛拉诺毅然投入保卫“神圣的土地”的战斗。他牺牲了。

约维涅真切地表现了封建制度造成的农村的永世的矛盾和惊人的赤贫，全书充溢着炽烈的反法西斯精神。无疑地，约维涅比莱维跨进了一步，他作品里的农民不再是任凭盘剥、宰割，逆来顺受的、驯服的农民，而是为争取生存权利，争取土地揭竿而起的农民。作者指出了法西斯同地主阶级的血缘关系：法西斯是得到南方地主阶级的直接支持而上台的，也代表了它的利益，它们狼狈为奸，相依为生；农民运动起来时，法西斯又同地主串通一

① 约维涅(Francesco Jovine, 1902—1950)；《神圣的土地》，都灵，埃依纳乌迪出版社，1950。

② 贝尔托(Giuseppe Berto, 1914—1979)：《强盗》，都灵，埃依纳乌迪出版社，1951。

伙，共同弹压农民。玛拉诺与安妮丝遥相呼应，相映生辉。但约维涅更多地摆脱了纪实性和对细节真实性的刻意追求，艺术上更臻于成熟。比较作家早期作品中创造的一系列人物，玛拉诺不再是脱离农民，摸索不到生活的目的的乡村知识分子，他经历了彷徨、苦闷，抛弃了幼稚和幻想，走向生活，走向成熟，在农民的斗争中找到了自己的归宿。从整个新现实主义文学看来，玛拉诺应该说是不可多得的比较成功的正面人物形象。《神圣的土地》获得了 1950 年度维阿雷乔文学奖。

朱塞佩·贝尔托对于中国读者并不陌生，他的处女作《满天红》(1947) 早在五十年代就译成中文出版。小说以第二次世界大战后期某个小城五名贫苦青年的遭遇为线索，用纤细的笔触描绘被战争的炮火毁灭了青春的幻想的青年一代，身受战争、饥饿、瘟疫等邪恶的污染，而又终不失去纯洁本色的情操，引动了众多的赞叹。这部作品同作家的一段特殊经历相关。贝尔托 1940 年毕业于帕杜亚大学文学系，旋即被征入伍，派往非洲作战，1943 年为美军俘虏，被送到美国得克萨斯战俘营，《满天红》便是他在战俘营艰难度过的三个春秋中写出来的。

贝尔托的第二部作品《强盗》，同约维涅的《神圣的土地》一样，写的也是农民夺取土地的斗争，但事件发生的时间已在战后。它使我们想起熟悉的新现实主义影片《橄榄树下无和平》。在影片里，德·桑蒂斯叙述牧民弗兰契斯柯战后复员归来，发现自己的羊群给地主偷去，便赶了回来，但反被地主诬告下狱。牧羊人为了报仇便越狱逃往山中……。贝尔托描写米凯尔复员回到穷困至极的乡村后，积极发动农民起来夺取夺取荒芜的土地，并且不畏惧地主武装部队的威胁、攻击，坚守斗争得来的成果。阴险的地主捏造“强盗”的罪名，强使米凯尔锒铛入狱。但米凯尔很快便越狱逃往山中……。

贝尔托塑造了农民“强盗”的形象，向人们展示，为了土地和生存，为了正义而斗争的人，如何在恶势力压迫下被逼上梁山，

成了“强盗”。这比单单客观地描写农村的贫困、愚昧自是深刻多了。不过，他的主人公与其说是农民斗争的领袖，毋宁说是见义勇为的英雄，“暴乱者”。因此，农民并不能理解他的所作所为；他们阴郁、孤疑、冷漠，长久犹豫、动摇之后，决意去抢夺土地，但却似一群乌合之众，在米凯尔被捕后便作鸟兽散。《橄榄树下无和平》里的弗兰契斯柯越狱逃往山里后，在牧民们帮助下，终于将仇人置于死地，然后再次戴上手铐；而米凯尔则是越狱逃往山里后，陷入孤独无援、四面楚歌的境地，最后被他从前的助手出卖。看来，作者对南方农村的现实是有着真切的感受的，但对于农民群众的力量的认识，对于改革不合理的现实的途径，贝尔托是颇为模糊的。在这一点上，贝尔托同莱维有相似之处。

除了上述作品和众多的散见于各处的特写、随记、短篇外，早期新现实主义作品中比较著名的还有：莱阿的短篇小说集《斯帕卡那波里街》（那波里一条街名，1947），米凯利的《危险的天堂》（1948）、普拉托利尼的《苦难情侣》（1947）、卡尔维诺的《乌鸦最后飞来》（1947）。

由此可以看出，早期新现实主义作品大都具有比较浓厚的生活气息。由于作家们亲身参加了反法西斯抵抗运动，因而他们在作品中都尝试以这个运动的精神来对法西斯统治下的意大利作出新的评价，大胆地正面表现反法西斯斗争和南方问题。一部分作家，如维加诺和约维涅，试图塑造对意大利文学来说完全是新的正面形象——游击队员、夺取土地的“暴动者”，描绘他们的生活、劳动和战斗，揭示这些新人优秀的精神品质。所有这些，不仅与法西斯时期的文学大相径庭，就是同后期的新现实主义相比较，也都是早期新现实主义的难能可贵之处。

二

从五十年代起，新现实主义文学进入了它发展的第二阶段。

五十年代的意大利，抵抗运动的风暴已经过去，意大利人民所渴望的、流血以争取的自由、民主、进步的社会并没有出现，相反，在他们面前展开的却是一幅十分紊乱的、残酷的现实图景，穷困、饥饿、失业、不平等、缺乏耕地等可怕的社会问题非但没有解决，反而变得更加严峻、尖锐。在此新的形势下，绝大部分新现实主义作家把笔锋从反映抵抗运动、地主与农民之间的冲突，转向描绘普通人平凡、辛酸的日常生活，暴露社会的阴暗面。这样便产生了有名的影片《偷自行车的人》《警察与小偷》、《罗马，11点钟》，长篇小说《斯蓓朗采兰》（贝尔纳利，1951）、《地产管理局失火》（蒙台拉，1956）、《税务吏》（帕隆波，1957），短篇小说集《上帝，我们要光明》（莱阿，1951）、《库梅奥的遭遇》（莱阿，1955），《海水洗不净那波里》（奥尔黛泽，1953），《伐木集》（卡索拉，1954），特写集《语言就是石头》（莱维，1955）等。

在这些作品中，贯串着怎样的思想倾向？作品的艺术特征又是什么呢？鉴于这些作品几乎都未译成中文，为了便于评论，且让我们大致熟悉一下它们的内容。

西里奥在税务局服务了二十年了。微薄的薪金，加上每月因勤勉工作获得的奖金，却说啥也无法养活全家六口。月薪勉强开支十来天，每餐面包要“按需分配”，至于西里奥的胃溃疡，四个孱弱多病的孩子，月月逼债的房东，只好不加理会。妻子劝他利用职务之便，象其他同事一样，弄点“补贴”（“不要多，一个月一次就够了，亲爱的！”），被他狠狠训了一顿，因为他唯一的骄傲便是二十年如一日为人清白、光明磊落、不做亏心事。儿子在作文里诉说了家庭的困境，也挨了他一巴掌（虽然他为此好几天感到“手指火辣辣的”）。但是，贫困象恶毒的魔鬼在吞噬他清白的心灵；给某个大资本家当中间人的律师又来勾引他，贿赂他，驱使他去犯罪。一想到犯罪，他便感到“惊惧、厌恶、愤懑”。但这又有何用呢？他把二十年的时光献了出去，得到了什么报酬呢？他“甚至没有权利生病，因为这有失去奖金的危险”，他得养活孩子，

养活家庭；去干那亏心事，“比起让孩子们慢慢地饿死，还不能说是更大的罪过吧。”终于，他“带着内心的痛楚，嘴上的微笑”，接受了律师的合同。

小人物永远是不幸的。逃税案揭发了，西里奥被赶出了税务局。

“‘啊，我的孩子们！’他长叹了一声，踏上了下楼梯的第一级。”——帕隆波以此结束了《税务吏》①的叙述。小说获当年黛莱达文学奖。

蒙台拉的《地产管理局失火》②堪称《税务吏》的姐妹篇。小说没有主要人物，或许可以说，它的主人公就是整个地产局，一群被艰难困穷的生活、单调无谓的工作弄得精神空虚、头脑迟钝、庸庸碌碌类似“机器人”的公务员。小说也没有一定的情节，有的只是不惮其烦地对这群公务员日复一日地在阴暗颓败的办公室里机械地填写一张又一张的表格、清单和有关细节的描述。这一群人对一切冷漠无情，他们“永远是脸色阴沉、苍白，愁眉不展，裹着一身黑制服——免得油迹和斑渍和破绽显露出来。”“嫉妒，怨恨折磨着他们”，使他们“甚至不相信老婆，把任何一个人看成骗子手”。他们在生活中没有什么愿望、企求，唯一的奢望只是梦想有朝一日能顺着腾达的阶梯爬升一步。作家对公务员们平庸的生活的记叙似乎可以无尽止地延续下去，如果不是有一天，地产局突然烧起一场熊熊大火，血红的火舌，浓黑的乌烟，顷刻间使公务员们数十年来呕尽心血抄录好的表格、清单连同带有国徽的“地产管理局”的招牌一齐化为灰烬。

在小说的扉页，作者题词曰：“献给一切时代、一切国家的所

① 尼诺·帕隆波（Nino Palumbo，1921—　）：《税务吏》，米兰，蒙达多利出版社，1957年。

② 卡尔洛·蒙台拉（Carlo Montella，1922—　）：《地产管理局失火》，佛罗伦萨，瓦雷基出版社，1956。

有的阿卡基·阿卡基维奇·巴希马契金③，们。”

莱阿的短篇集《库梅奥的遭遇》④，是作家故乡那波里下层人民遭遇的写照。同名短篇《库梅奥的遭遇》中，锯木工人的儿子库梅奥，因家贫在校中受到教师叱责，回到家里，又饥一顿饱一顿，因为父亲常被解雇。一日，父亲意外地被提升，便给他置了一套新的衣服。穿惯了破衣烂衫的库梅奥受宠若惊，疑是梦幻，夜间在床上久久不敢入睡。战后的“经济繁荣”象是昙花一现一群消失了，父亲被踢出了工厂大门……。库梅奥长久流浪后进了食品加工厂，他卖命干活，赶日夜两班，又省吃俭用，买了套久已向往的西服和皮鞋。好景不长，工厂倒闭了，库梅奥又沦落街头，唯有整天价在幽黯的下等咖啡店里和一群失业者厮混。天长日久，崭新的西服渐渐破烂了，皮鞋咧开了大嘴，雪白的衬衣只留下了一片乌黑油腻的前襟……

另一位那波里女作家奥尔黛泽的短篇集《海水洗不净那波里》⑤ 曾引起文艺界的热烈争论。这个集子中最著名的短篇《眼镜》，写小女孩埃乌杰妮亚因自幼住在潮湿、阴暗的地下宫里，双眼近视几近失明。善良的姑姑拿出一生的积蓄，带她去市中心配眼镜。小女孩试戴上眼镜，第一次见到了五色斑烂的繁华世界。她心花怒放，深信周围的世界是无比美妙的，一切象春天一样明媚多采。几天后，母亲给一直在期待的埃乌杰妮亚带来了眼镜。小女孩戴上了它，突然，她惊骇得浑身打颤，头晕目眩，恶心要呕，她发现，她的家，她周围的世界并不是美妙的五彩缤纷的世界，而是“残缺畸形的围墙，破烂杂乱的院子，象一头血肉模糊的死乌

---

③ 阿卡基·阿卡基维奇·巴希马契金——果戈里著名小说《外套》中的主人公，一个穷苦的小官吏。

④ 莱阿（Domenico Rea，1921—— ）：《库梅奥的遭遇》，米兰，蒙达多利出版社，1955。

⑤ 安娜·玛丽亚·奥尔黛泽（Anna Maria Ortese，1914— ）；《海水洗不净那波里》，都灵，埃依纳乌迪出版社，1953。

鸦……菜皮、枯叶、碎纸、痰和鼻涕，到处狼藉”，是一群“衣衫褴褛，被贫困，顺从折磨得变了形的人们”……

不难看出，贯串这些作品乃至这个时期整个新现实主义文学的基本特征，是人道主义的思想倾向和“写真实”的艺术特征。

在这些作品里，新现实主义者以极大的真诚塑造了一系列小人物的形象。出现在我们面前的是善良的，但又是软弱的、为贫穷所困的普通人（失业者、公务员、流浪汉、农民），他们的生活，他们的痛苦，他们的希望和失望。他们想获得一块面包，得到一个能以糊口、维持起码生活的工作；或是，他们兢兢业业地干着本分的工作，安分守己，企求安宁和幸福。而在黑暗，残酷的现实面前，善良、软弱、无能自卫的小人物的一切挣扎、奋斗，都注定以失败告终，任何美好的幻想都终成泡影。在现实的铁墙面前，小人物撞得头破血流，他们或是象王小二过年，景况一年坏似一年；或是沦落街头（库梅奥），或是铤而走险，去干违背自己良心的事（西里奥）。

在战后的最初岁月里，新现实主义作家的人道主义思想是具有积极的意义的。“它教会了我们在观察周围的世界时摆脱‘书法派’[①]的束缚，提出了人与人之间的关系问题，并把这种关系置于客观的现实与真实的基础上。”[②]新现实主义作家怀着真挚的同情心，用饱蘸人道主义的笔墨，给我们勾勒了一幅幅意大利普通人穷困潦倒，终日忧心忡忡，受折磨，遭欺凌的悲惨图景；向我们展示了这些仅仅是为了面包、为了就业而苦苦挣扎的小人物走投无路，才能遭到压抑，人格遭到残踏的境遇。阅读这些作品，我们强烈感受到作家大声地向人们呼唤着爱，呼唤着善，呼唤着人性。米兰和比萨的公务员，那波里的贫民，西西里的农民的悲凉

① “书法派”是法西斯统治时期在意大利文学、电影创作中流行的一个流派，追求纤巧、精细的艺术形式。

② 小说家、评论家普利斯柯语。参见普利尼：《战后意大利小说》一书附录，米兰，施瓦茨出版社，1961。

遭际，他们为争取生存的起码条件而发出的凄厉呼声，不能不使我们的心灵发生强烈的震撼和共鸣，为小人物们一掬同情之热泪。

在艺术上，新现实主义作家渴求真实性，他们力图依据生活的本来面貌，予以真实的、不加任何伪饰的展示。在维加诺的《安妮丝之死》、莱维的《基督不到的地方》里，我们已经看到新现实主义者对人物、情节、环境等描写的真实性的重视。在此后的新现实主义作品中，作家们努力追求记事的“抒情文献性”，在描摹普通人的平凡的、实实在在的日常生活时，竭力使文学几乎象生活本身一样质朴无华，返璞归真。

在这方面，应当看到新现实主义电影对文学的作用。新现实主义电影理论奠基人、电影剧作家、小说家泽伐蒂尼在大力提倡记叙平凡的日常生活时，曾这样说过：“应当进行斗争，反对特殊的，必须在我们自身感受的时机捕捉生活，它的最最平凡的方面”，“诗意必须在周围的现实里寻觅”，“任何一个小时，任何一个地点，任何一个人，都可以成为叙述的题材。”在这种理论指导下，获得声誉最大的一些新现实主义影片，如《大地在波动》、《偷自行车的人》、《罗马，11 点钟》，都以真人真事为基础，刻意追求情节和细节的真实；有的影片最初就是作为纪录片拍摄的，有的影片甚至就是真人扮演，在故事发生的真实地点摄制的。泽伐蒂尼的理论和这些影片取得的成绩无疑地也给了新现实主义作家一定的启发和影响，向他们提供了艺术手法上可资借鉴之处。作家们努力在周围最平淡无奇的现实里寻求诗意。许多新现实主义文学作品，特别是短篇和报告文学，往往以近乎文献纪录片的手法，事无巨细地对日常生活里的一切现象、细节予以照实记叙。在《上帝，我们要光明！》，《海水洗不净那波里》等作品里，作家们对阴暗、污秽的那波里贫民区的照相式的、赤裸裸的描摹，几乎到了残酷无情的地步。即便是在象《地产管理局失火》这样的长篇小说里，对小公务员灰暗、平庸的生活和工作的描写也一样细琐、繁复。

这些“如实地”描摹最平淡无奇的日常生活的作品，仿佛在提示读者，这里所叙述的一切现象和这些普通人的遭遇，都不是个别的、绝无仅有的，而是普遍的、比比皆是的。帕隆波在比较《税务吏》和他后来写的一部长篇小说《报纸》时曾说，虽然《报纸》的“艺术风格更臻完美”，但其价值不及《税务吏》，因为帕隆波认为：“《税务吏》触及了时代最迫切的问题，个人的遭遇囊括了千万人的遭遇。”①

在具体描写时，象许多新现实主义影片的导演热中于“旁白”、“画外音”的手法一样，新现实主义文学作品经常采用第一人称叙述，让作者的“我”在作品中出现，以此来剖析人物的精神世界，刻划他们的内心感受。作者的思想、情感，通过“我”同人物的思想、情感互相沟通、交融，增强抒情气氛，使作品达到“抒情性文献”的境界，从而实现直接抒发作家对人物的一腔深情的目的。正象新现实主义电影大师绝对禁忌彩色片，而偏爱黑白片一样，新现实主义作家的小说的色彩也甚为深沉、阴黯，明显地流露出作者的哀矜、抑郁、惋叹的情调。

新现实主义者把语言作为实现艺术真实性的重要手段。他们在作品中大量使用地区的方言，使用民间的口头语言，排斥浮丽的词藻、精细的艺术形式，在行文造句上放弃长句大段的描写。他们的作品的文辞通俗、生动、淳朴、自然，充满浓郁的乡土气息。

三

大约从1956年开始，新现实主义队伍开始明显分化，创作日益衰落。很少有作家再按照原来的路子去写作。

许多艺术家面临新的现实而苦闷、空虚，他们沉湎于回忆，着力表现人的内心宇宙的情状，人的孤独，人的磨难。一些作品的

① 参见普利尼：《战后意大利小说》一书附录，米兰，施瓦茨出版社，1961。

主人公在混乱、险恶的现实面前一筹莫展，徘徊游移，仅是憧憬过去，回忆轰轰烈烈的抵抗运动。卡索拉叙述三个游击队员战后经历了各种波折仍然不能在社会中找得一席之地的《战后的婚礼》（1957），便是这类作品中比较突出的例子。莱阿虽然继续以那波里平民、小资产阶级生活为题材，但写实中揉和了想象，走上了“臆想现实主义”的道路。他笔下的人物往往流露出无法寻得出路，只能苟且偷生的绝望的病态，如《红晕》（1959）等。奥尔黛泽也开始探求新的创作道路。她的目光从那波里社会的中下层转向北方大都市，展现工业的高度发展使米兰笼罩于冷漠、残酷的氛围。另一部分作家，象帕卓利尼，侧重表现社会底层的流氓无产阶级式的流浪汉的飘流生涯（《生命之子》，1955；《暴烈的生命》，1959）。这些揭露了社会最阴暗角落的作品，带有明显的颓唐倾向和神秘色彩。作家着意描绘、渲染的，最感到兴趣的，是社会丑恶、污秽、失却协调一面的事实的本身；作家在人物身上看到的，竭力开掘的，是原始的本性，自发的、本能的冲动，下意识支配的行为，而不是正常的生活和情感。帕卓利尼本人就这样说：“活在地狱里，怀着大理石一般的冷漠心情，力图了解地狱——这便是出路。”

新现实主义的危机在五十年代中期爆发，既有着客观的原因，也有着自身的根源。被战争炮火摧毁成一片废墟的意大利，经过十几年的更新、改造，迎来了经济奇迹，从一个落后的农业国，一跃登上发达资本主义国家的第七把交椅。这一变化不可避免地在思想意识、风尚习俗和生活方式上打下深深的烙印。物质文明的冰水熄灭了抵抗运动点燃的追求自由、正义的理想之光。新现实主义作家赖以建构自己作品大厦的精神支柱——人道主义思想，受到猛烈的冲击，动摇了，倾倒了。

艺术家们因为意识到已经无法用自己的作品来改造世界，不能再适应社会的新需要而趋向对现实的回避，解脱对社会的义务。而一部分艺术家则走向另一个极端，对现存社会与文学传统发动

全面的挑战，予以彻底的摒弃，试图以文学作品为革新社会的手段。这就是后来“新先锋派”应运而生的缘由。

从新现实主义文学自身来看，它在完成对法西斯统治下“黑暗的二十年”文学的重大突破的光荣使命之后，也就面临着对自身的突破。但是，这样的突破未能实现。

新现实主义作家对生活不加粉饰的展示，对情节、环境、细节真实的追求，导致他们的作品只具备单一性的、封闭性的美学结构。在社会生活发生巨大变化的新形势下，这种美学结构已难以负载愈加丰富多样的审美对象，而人们对生活、对艺术的理解日益复杂化，也难以满足于新现实主义提供的审美价值。结构主义的勃起，对西方文学的观念、语言的技巧产生了重大的影响。它对文学的创作者和接受者这种审美趣味的改变，也起到了推波助澜的作用。这样，在战后波迭浪涌、冲击奔射的文学大河里，新现实主义作为第一个浪潮，仅仅持续了十来个年头，便趋向衰落了。

回顾了新现实主义产生的根源、它的思想特征和艺术特征以及它发展的历史过程，我们就可以回答这样的问题：新现实主义的“新”，指的是什么”它有哪些涵义？

严格地说，新现实主义这个称谓是含糊的、不科学的。它所谓的“新”，是相对的概念。然而，若是一定要对“新”的涵义探讨出个究意来，那笔者认为，“新”大致有这样的意义。

新现实主义的“新”，含有“重新”的意思。在法西斯统治的“黑暗的二十年”，意大利文学受到民族沙文主义的虚伪说教和唯美主义的矫饰虚情的严重侵蚀。战后，以新现实主义为主要代表的意大利文学又重新回到现实主义的道路上来。新现实主义是对墨索里尼专制下美化现实、歌功颂德的法西斯文学的否定，它同毫无生气的、单纯追求形式美的颓废派艺术相对立，又同回避现实、着重写内心世界的作品形成对照；它要求艺术家脱离臆想的、虚假的世界而进入现实世界，并反映这个实实在在的世界。很自然，这些充溢着来自心灵深层和生活底层的激情的新现实主义作

品，给意大利文学吹来了一股爽身扑鼻的清新之气。

新现实主义的“新”，又意味着它使意大利现实主义文学具有了新的特征。新现实主义作家成功地塑造了当代意大利文学史上新的主人公——反法西斯战士、游击队员、夺取土地的暴动者，展示这些新人的优秀精神品格。他们又把目光投向了被文学家们遗忘和忽视的地区、角落，以极大的热忱表示了对蒙受法西斯和战争双重浩劫的小人物们的命运的关注，表达了他们的呼声和意愿。诚如作家卡尔维诺所说：“‘新现实主义’不只是一个流派，它多半是来自外省的各种呼声的汇合，是对意大利各个地区，或者说主要是迄今为止在文学中几乎不曾获得反映的意大利各地区所出现的多样化变革的揭示。”[①] 由此，反法西斯抵抗运动的斗争，追求社会民主与变革，渴望个人成为自身生活的见证者和创造者，成为新意大利的主人，构成新现实主义文学运动的主旋律。意大利当代文学从此开了新生面。战后，不止一代的作家受到新现实主义的影响。当代许多著名作家，如莫拉维亚、普拉托利尼、帕维塞、维多里尼、卡尔维诺的成就，都同新现实主义有着密不可分的联系。

还应当指出，新现实主义作家对法西斯和战争，对浩劫后的生活所进行的真诚的思考，他们深情地抒发的人道主义精神，他们视真实性为生命的艺术观念，他们独标一格的艺术探求与表现，不只融汇了意大利民族的经验，表达了意大利人的心声，反映了意大利文学发展的轨迹，而且跟同样蒙受了法西斯和战争灾难的别国的千千万万普通人的历史思考，跟他们的现代意识与情感体验，跟别国文学家们的艺术追求，是息息相通的。这一切本身也就是对世界历史进程和世界文学进程的参与，是对这一进程中许多重要方面的揭示。

这，也正是新现实主义对战后意大利文学和世界文学的发展作出的历史贡献。

---

① 卡尔维诺：《通向蜘蛛巢的小路》再版序言，1964，都灵，埃依纳乌迪出版社。

心灵与时代悲剧的闪照
——隐秘派诗人夸西莫多抒情诗探幽

意大利是诗歌和音乐的国度。确实，翻开意大利文学史册，一个个熠熠生辉的诗人的名字纷呈于我们的眼前：文艺复兴时期的巨人但丁、彼特拉克、科隆纳、阿里奥斯托、塔索，捍卫真理和自由的英勇战士和歌手布鲁诺、康帕内拉，抒发民族复兴运动理想的浪漫主义诗人白尔谢、曼佐尼、莱奥帕尔迪、卡尔杜齐，融汇浪漫主义与象征主义，自成一家的帕斯科利，以及在二十世纪诗歌领域独树一帜的“隐秘派”诗人。在这星汉灿烂的诗人行列里，萨瓦多尔·夸西莫多（Salvator Quasimodo）占有一席重要的地位。他和蒙塔莱、翁加雷蒂，并列为意大利最优秀的三位抒情诗人，是“隐秘派”[①] 诗歌的重要代表。

一、“生活的道路，赋予我诗与歌”

诗人的生活，首先是“人的生活”。这是隐秘派诗人翁加雷蒂的一句名言，它精辟地道出了诗歌与现实生活的关系，诗人的生活道路与诗歌创作道路的关系。和许多同时代的诗人一样，夸西莫多的成长不是一帆风顺的，他走过了漫长的、崎岖的人生之路。正如他在诗中所吟咏：

① “隐秘派”国内现有多种译名：隐逸派、奥秘派、封闭派、神秘派。笔者再三斟酌，觉得似以译为隐秘派较妥。

我的生活也历尽茹苦

《致父亲》

夸西莫多1901年8月20日诞生在意大利南方西西里岛莫迪卡镇。这是一座曾以灿烂的文化在古代大放异彩，而近代却沦落于穷困、荒凉的岛屿。他的父亲是铁路职员，靠微薄的工资养活家庭。由于父亲工作的频繁调动，夸西莫多的童年是在不断的迁移，在许多穷乡僻壤的小城乡度过的。七岁那年，西西里发生大地震，不少城市被夷为平地，十万人丧生。废墟、抢劫和死亡，一齐闯进了少年宁静的梦境。故乡西西里，它的悲苦和忧伤，它为贫困、饥饿、沼泽和疟疾所困扰的生活，从此深深植根于夸西莫多纯朴的心灵，“痛楚的现实，仿佛锐利的刀刃，把真理铭刻在心”。不管此后浪迹何方，故乡西西里的形象始终萦绕在诗人的脑际，成为他诗歌创作的重要源泉。

夸西莫多的姑母酷爱诗歌，时常给他朗诵但丁的史诗《神曲》，在他稚嫩的心田撒下了诗歌的种子。后来，他如饥似渴地阅读意大利古典诗歌作品，从中汲取滋养。十四岁时，少年夸西莫多开始写诗。同时，他在一位神甫的指导下，用心阅读古希腊、罗马文学经典作品。起初，他在帕勒莫、墨西哥技校学习理工科，但他很快就把注意力倾注于文学，随后索性转而研读古希腊罗马语言文学，在古典文化领域获得很深的造诣。可是，家庭拮据的经济境况，迫使他不得不中途辍学，去谋求生计。这时，正是墨索里尼建立独裁统治的黑暗年代。“幽寂的长夜”笼罩大地，他的心也“在墨暗中惆怅迷乱”。夸西莫多被迫到处漂流，在南方各省的山区和平原，城市和乡村，都留下了他这个“游子”的足迹。他做过各种不如人意的工作，当过五金店营业员、百货商店会计，后来才在土木工程局找到固定的职业，每日领取三十里拉的薪水，使他从此有了最起码的生活保障，解除了后顾之忧，得以专心致志从事诗歌创作。

灾难岁月里的风云变幻，人生旅程中的横逆多蹇，他切身体验到的欢乐与痛苦，爱情与忌恨，使夸西莫多逐渐成熟起来，给他的诗歌创作打下了坚实的生活基础：

啊，生活的道路
赋予我诗与歌。

《归乡》

1929年，夸西莫多前往佛罗伦萨。在这座以文化摇篮著称的古都，他和文艺界人士广泛交游，结识了“隐秘派”元老蒙塔莱。翌年，夸西莫多的处女作《水与土》问世，他一时声名鹊起，成为意大利优秀的抒情诗人。随后，他又陆续发表了诗集《消逝的笛音》(1932)、《厄拉托与阿波罗》(1932—1936)、《新诗》(1936—1942)。1939年，他应聘担任米兰威尔第音乐学院意大利文学讲座教授。

夸西莫多这一时期的诗歌完全摆脱了少年时代习作中模仿名家的痕迹，鲜明地体现出“隐秘派”诗歌的特征。“隐秘派”，是第一次世界大战结束后在意大利诗坛崛起的一个流派。它受到法国象征主义诗歌的影响，但又是意大利法西斯专制这一特定的社会历史条件下的产物。隐秘派诗人避开严酷的现实生活，转向自我，观察和探索人的内心世界，着力刻划人的心灵深处细微奥秘的感受，抒发在邪恶的现实的重压之下孤独、哀幽的精神状态。“隐秘派”在艺术上独树一帜，回避直露地抒写事物与意念，喜欢用奔放的想象，独特的象征，新奇的隐喻，巧妙的寄托，来提炼和建立饱满的艺术形象。这一派诗人讲究诗歌的韵律和音乐性，强调词语的音韵比其涵义更富有表达主观感觉的力量，力求开挖出词语蕴含的无比丰富的感情色彩。在“隐秘派”诗人看来，全神贯注于自我，探索内心世界的奥秘，是那黑暗、恐怖的岁月里寻求解脱的唯一方式。法西斯当局自然不喜欢这样的诗歌。它需要

欢呼这个野蛮政权的颂歌，需要对它的殖民扩张主义的礼赞，需要充斥冒险精神的行进曲。“隐秘派”诗人正是以微妙、曲折的方式，反映了那个特定的时代里人的孤凄、哀幽的精神状态，抒发了相当广泛的一部分人对法西斯政权既不愿顺从，但又无力反抗的苦闷、彷徨的情绪，吐露了他们执着地追求自由与民主，挚爱祖国与家乡，维护个性尊严的情感。

倘使说，“隐秘派”的鼻祖蒙塔莱是位出色的“生活之恶的歌手”，另一位“隐秘派”元老翁加雷蒂则以抒发同时代人的“灾难感”见长，那末，夸西莫多的诗歌又有所不同。吟诵他的诗篇，读者强烈地感受到一颗炽热的赤子之心的震跳；他的抒情诗既表现人的孤凄、哀幽的千情百感，又倾诉摆脱孤独的渴求，对自由的向往，对生活的苦恋；既充满象征的寓意，又富于生活的气息，若明若暗的朦胧意境中，跳动着一片真淳、轻快的情致。

对西西里，对在家乡度过的童年的缅怀，犹如一支低回婉转的旋律，反复出现于他的抒情诗。

在芳华乍吐的岁月，夸西莫多告别亲人，离开了西西里。他饱尝漂泊天涯的苦楚，“啊，沦落异国他乡，你是多么孤苦伶仃！（《通向阿格里琴托的路》）诗人“一颗紧皱的心”，无时无刻不在思念着可爱而苦难的家乡。离情和乡愁，“朝朝暮暮萦绕梦魂”（《南方的哀思》），诗人对西西里的怀念，可谓声声含愁，字字带泪：

我的故乡在南方
多么遥远，
眼泪和悲愁
炽热了它。

《我这个游子》

夸西莫多怀着一腔深情，赞美遥远的、富庶的西西里大地，它

的明媚秀丽的自然风光，勤劳、朴实的人民。他向每天清晨“肩背鱼篓，挂起满帆”，唱着离别之歌去海上捕鱼的乡亲们表示敬意，抒发自己愿为西西里分忧担愁的赤子之心：

啊，大地
你的苦痛
怎不叫我碎了心肠！

《大地》

诗人给病中的母亲写信，叙述自己为了献身艺术，告别故乡和亲人后的际遇。他祈求死神莫要停止故居挂钟的钟摆，莫要停止母亲心脏的跳动（《致母亲》）。这些诗篇，字里行间氤氲着挚爱和故土的浓烈感情。

在夸西莫多的诗作中，西西里同伦巴第，南方同北方，形成了鲜明的对立。这对立并不只是或者说主要不是地理意义上的。对于诗人而言，南国故乡意味着童年，意味着美丽的山峦、河川，芬芳的夹竹桃、桔花，意味着久悠的文明，古墓和石牢，岩盐和硫矿，寺庙和雕像，意味着世世代代为遇害的孩子涕泣的母亲，被遏制或喷发出来的愤怒，等待爱和死的强盗。南国故乡是诗人失去的乐园，笼罩着一重亲切而神秘的面纱，令人醉魄销魂。而北方大都会，工业化的伦巴第，则意味着沦落天涯，意味着现代文明，意味着喧嚣、冷酷，迷蒙的雾霭，扭曲的自然。北方于诗人是冬夜的严寒，索莫孤独，涂抹着一层阴暗而压抑的色彩，令人辛酸。这是两种生活、两种文明、两种现实的对立。在邪恶的现实中尝尽世态炎凉的夸西莫多看来，故乡和童年，是他的“根”，是幸福的象征；故乡的山山水水，一草一木，又是希望和力量的所在；

不只一次，我的心头

感觉到泥土和青草的分量。

《莫名的痛楚》

有时，他沉浸于遐想之中，依稀返回西西里岛，仿佛听得心上人温柔而羞怯的声音，呼唤着他弹拨诗人的弦琴（《岛》）；他又仿佛同昔日的伙伴们相聚，迎着溶溶的月光，伴随音乐的节拍，在草坪上欢乐地翩翩起舞。这似乎不是对遥远的岁月的回忆，不是幻觉，而是“生活的真正信号”。然而，韶光易驰，逝者如斯，青春年华已不再属于他。回忆无法使诗人摆脱周遭阴暗的现实，重新享有美好的往昔。他的心灵重又被痛苦所侵扰（《柠檬树上的黑喜鹊》）。

幸福和希望无法在现实生活中获得，这就是诗人无比的凄惶和深沉的忧伤的缘由。诗人禁不住咏叹“夜幕在我的心中升起”，“我的心远远地飞走了/我是一片荒漠”，叹息“岁月是瓦砾场”（《消逝的笛音》）。孤独的诗人又常常向青年时代心爱的人寄托情思，倾诉衷曲，寻求慰藉。爱是真善美的体现，代表着纯洁、神奇；“爱是抵御忧伤的盾牌”，是对丑恶、扭曲的现实的解脱（《廷达里的风》）。诗人又常常诉诸大自然，广袤的大自然是那么美妙、奥秘，又是那么温柔、宽仁，历尽磨难的诗人，多么渴望投入大自然的怀抱，消融，苏生，重新获取生命的乳液，求得内心的和谐：

温柔的秋，
我将你紧紧地搂抱，
……
在坎坷的人生途程，
我与你相偎相依，
在你的怀里
我消融、苏生。

造化的树上
抖索地飘落的枯叶
在你的心地
重又获得生命的乳液。

《秋》

然而，夸西莫多不是悲观失望的诗人。他献身诗歌，绝不仅仅是为着抒发孤凄的心境，无病呻吟。他把诗歌看作是对自己的心灵的拯救，对个性和尊严的维护，是对污浊现实的摒斥。对于他，诗歌是对美好事物的爱恋、追求，是一种可贵的更新的力量。这就是夸西莫多一生中无论遭遇怎样的艰难与曲折，始终忠实于这一信念，终不悔恨的缘故。请听他在致抒情诗缪司厄拉托的一首诗中的自白：

委付于你啊，
一颗孤凄的心，
把阴冷晦暗的思绪驱除干净，
却执着地更新和爱恋
那恍如我们的昨日
而今在暗夜中隐翳的一切。

这种态度自然为法西斯当局所不容。诚然夸西莫多在二十年代没有直接参加反法西斯的斗争，但他和蒙塔莱、翁加雷蒂，作为"隐秘派"的领袖，却遭到官方的舆论和几乎所有意大利报刊的攻击。1939 年，他又因所谓从事反法西斯活动的罪名，被解雇了《时报》文学编辑的职务。嗣后，夸西莫多受到监视，并遭到充当坐探的文人的告发，被迫转入半地下状态。但是，他一天也不曾放下他手中的一管羽笔。他不顾空袭、饥饿和白色恐怖的威

胁，在友人家中，防空洞里，孜孜不倦地从事写作和翻译。

反法西斯抵抗运动，对夸西莫多的诗歌产生了积极的影响。炸弹、机枪和集中营似乎摧毁了一切有价值的东西，意大利和欧洲仿佛成了一座坟茔，一切仿佛都毁灭了，“或许只留存了我们的心，或许只有心”！“诗人永生永世不能忘记”法西斯和战争的浩劫。他的诗歌观和诗歌的内容发生了变化。他认为，战争和抵抗运动“摧毁了（诗歌）传统的内容”，“提出了崭新的人的价值观念”。① 倘使说，他在此以前写作的诗歌更多地是诗人心灵的“独白”，那末，现在更多地出现了诗人同人们的“对话”，出现了“多声部的合唱”，抒情诗注进了“社会诗”的内涵。这是一个引人注目的变化。夸西莫多的诗歌不再单单是抒发个人的缱绻情愫，它从“我”过渡到了“我们”，化为造就人的一种行动，化为对社会和整个人类命运的深沉的思索。“通过人，去寻求对现实世界的阐释”。② 朦胧的、少年时代的西西里渐次消隐，礼赞经受战争的血与火的洗礼的国土，为捍卫祖国的自由与独立而英勇捐躯的英烈，成为一曲新的旋律，激越动人。这一变化，自然不意味着对前期诗歌创作的否定，夸西莫多的全部诗歌中始终跃动着一颗炽热的赤子之心。这一变化，是夸西莫多的诗歌沿着历史前进轨迹合乎逻辑的发展和深化，是赋予了新时代的声光色相的升华。

夸西莫多是最早热忱讴歌抵抗运动的诗人之一。他的诗集《日复一日》堪称意大利和欧洲战后一部不可多得的抒情诗集，全部写于最艰难的1943年至1945年。

我们怎能歌唱
当侵略者的铁蹄

---

① 夸西莫多：《当代诗歌》，载《诗人、政治家和其他》，米兰，蒙达多里出版社，1967年。

② 夸西莫多：《我的诗学》，见《国际诗坛》，漓江出版社，第1辑，第168页。

踏在我们的心上，
烈士们的尸体
横卧在广场
冰雪掩没的草地……

《柳树枝头的竖琴》

请别在院子里开挖水井了：
生者再也不觉得干渴。
请别触动死者，
他们沾满鲜血，又浑身浮肿：
让他们安息吧
在他们家园的土地上：
城市已经死亡了，已经死亡！

《米兰，1943年8月》

这两首抒情诗，是声声滴血的哭诉，痛斥法西斯强盗屠杀无辜良善的残暴罪行，诗人爱国忧民的情潮奔涌激荡，沉哀彻骨，读来令人心悸而魄动。《致切尔维七兄弟》、《致洛莱托广场十五英烈》，热情讴歌同法西斯刽子手展开英勇斗争的人民的优秀儿子，诗人从这些“为着爱默默地献身”的普通人身上不只是目睹了一场悲壮的民族悲剧，而且更重要的是，他看到了意大利希望的闪光，这些名不见经传的战士，具有那班高谈阔论的政治家、狡黠的智者和文人墨客绝不具备的高贵品格，他们的伤口汩汩流淌的鲜血，润滑着时代的车轮，推动着历史迅疾前进。

夸西莫多的诗歌在那难忘的岁月里发生了异乎寻常强烈的反响。第二次世界大战期间，在波兰帕兰密斯集中营里，数百名被囚禁的犯人，遭受着非人的折磨。一名意大利军官，冒着风险珍藏着一卷诗集。每个清晨，他打开这本书，朗诵其中的一首诗。同室的难友们——工人、医生、工程师和素来不爱读诗的律师——

纷纷围拢过来，静静地谛听，眼眶里止不住流淌下思念祖国和亲人的泪水。军官朗诵的诗，便是夸西莫多的诗歌。在那苦难的日子里，诗歌便这样把夸西莫多同祖国、人民紧密地联系在一起。

《生活不是梦》(1949)、《真实的绿与虚假的绿》(1956)、《乐土》(1958) 等，也是战后时期夸西莫多笔耕结出的硕果。“生活不是梦”,不只是一部诗集的名字,而且也表达了诗人至高的信念，即生活并非唏嘘感慨的叹息，虚无漂渺的幻想。生活是斗争，是义务，每一个人都应当在生活中承担责任。夸西莫多自觉地意识到自己应当承担的历史性的使命，他在《关于诗歌的谈话》一文中写道：“诗人对于社会的立场不应当是消极的，他的使命是‘改造’世界。”[①]“重新造就人，是诗歌的首要任务。”[②]因此，他自豪地宣布：“诗歌是人”[③]。

夸西莫多虔诚地相信，曾经糟蹋了人的庄严的称谓，扭曲了人的形象的纳粹分子、刽子手如今打倒了，“他们的坟墓已化作耻辱的灰烬”(《我们的同时代人》)，而象洛烈托广场上英勇就义的十五位烈士那样的新人将从民众中涌现出来，他们肩负着“‘改造’世界”，建设未来的重任。夸西莫多渴望投身到民众中去，同他们建立直接的交流与联系，向他们倾诉自己的理想。因此，战火的硝烟尚未完全消失，他便风尘仆仆，奔波于各地，深入到平民区，去探望正在废墟上重建家园，正在为面包、为工作而搏斗的普通人，向他们朗诵自己的诗篇：

我的祖国是意大利，
我要把心中的歌献给它的人民
《我的祖国意大利》

---

① 《〈夸西莫多诗歌全集〉附录》，米兰，蒙达多里出版社，1984年，第295页。
② 见《我的诗学》。
③ 《〈夸西莫多诗歌全集〉 附录》，米兰，蒙达多里出版社，1984年，第295页。

夸西莫多所到之处，受到极其热烈的欢迎。他的生活信念更充实、更坚定了。他的诗歌中充满对未来寄予希望的乐观精神，积极参予社会生活的热切愿望。

生活岂能是心脏
恐怖而阴暗的颤抖，
生活也并非怜悯，
生活只是鲜血的搏斗。

《信》

生活是何等的强劲
只因它自身的潜力。

《致父亲》

这字字句句，铿锵有力，凝聚着深邃的人生哲理，洋溢着坚韧地追求生活的豪放激情。

夸西莫多这一时期采取的立场，写作的诗歌，遭到一些人的非议，流言蜚语不时向他袭来。1958 年、1965 年，夸西莫多两次身患重病，送入医院抢救。死神时时威胁着他的生命。然而，诗人没有消沉，没有畏惧：

兴许我就要溘然长逝以去，
但我乐意聆听
从来不曾理会的生命的真谛，
乐意求索生活的哲理。

《鲜花与白杨》

他认为，死亡并不可怕，但消极的、苟且偷安的生活，无异

于死亡，甚至比死亡更加可怕。1968 年 6 月，夸西莫多前往那不勒斯附近的阿玛菲城，作为当地文学奖评委会主席，主持授奖大会，但脑溢血突然发作，抢救无效，不幸逝世。诗人用生命表达了对信念的忠诚。

二、“句中有余味，篇中有余意”

诗为心声。夸西莫多的诗歌，是他那个时代的生活的闪照，也是诗人心灵世界的剖白。他的抒情诗，情愫绵绵，神采飞动，无论状景，咏物，或抒写现实世界，或缅怀往昔，都饱和了诗人的缱绻之忱。他的诗篇，犹如潺潺流淌的感情的溪流，娓娓倾诉对遭受黑暗势力蹂躏的苦难祖国的挚爱，咏叹坎坷的人世，抒发痛楚的心灵历程。他用浓烈的感情，涂抹时代生活的悲剧，又把热烈憧憬的理想，晕染在感情的多种色彩之中。他的每一首诗，字里行间无不踊跃着激荡的情怀。

夸西莫多的抒情诗，丝毫没有浅露的直白，抽象的意念。夸西莫多擅长把对内心世界的抒情，同对自然景物的描绘，融合在一起，把诗人感触最深的一刹那捕捉住，又从自然中摄取意境新巧的景象，情中景，景中情，情景妙合，从客观环境中，写出人的主观感受，刻划人的精神、灵魂。这是夸西莫多抒情诗一个重要的艺术特色。

夸西莫多有一首名叫《瞬息间是夜晚》的抒情诗，是各种选本必收的佳作。1942 年，夸西莫多把他已出版的各个诗集结集成卷，即以它命名。这首诗短小精粹，总共才四行：

每一个人
偎依着大地的胸怀
孤寂地裸露在阳光之下：
瞬息间是夜晚。

诗作于1930年。这是墨索里尼独裁统治时期，史称“黑暗的二十年”。诗人的故乡西西里也沉陷于黑暗之中。正如法国诗人、小说家阿拉贡在评论夸西莫多诗歌中西西里的形象时所说，“在任何一处别的地方，都不曾笼罩着这般的黑暗。这不是昏黯，而是风寸如磐，一片漆黑。”① 夸西莫多在这首诗中，没有从大处落笔，而是自筑蹊径，由自然中撷取从日落黄昏到夜幕降临这一特定的、短暂的景象，捕捉住这“瞬息间”人的内心深处最微妙、最复杂的情绪，又以艺术家的敏锐，从这一特定场景中，精心选取两组极富形象性的意象：“阳光”与“夜晚”，“偎依”和“裸露”，造成鲜明的对照与强烈的反差，并采用明快、迅疾转换的节奏，把诗人在灾难深重的岁月里，心灵如同黑暗的“夜晚”，无比“孤寂”的主观感受，传神地渲染出来。在这里，“阳光”、“夜晚”，亦景亦情，情景一体，制造了浓郁的抒情氛围和深邃的意境。短短的四行诗，层次清晰，婉转巧姿，可谓纸短情长，余韵无穷。

《伊拉丽娅墓前》，是另一首优秀的诗篇，他作于三十年代，也是亦景亦情的抒情诗。诗人访问文化古城卢加，瞻仰文艺复兴对代卢加城邦君主的夫人伊拉丽娅的陵墓。年轻的公爵夫人长眠于石雕的卧榻，表情宁静、温柔，仿佛在甜蜜地沉睡。五百余年的时光流逝了，但一切全恍若公爵夫人当年的情状。

诗人忽然触景生情，感情奔涌。“黯然无神”的阳光，“荒凉的沙滩”，“愤怒的海鸥”，这一组哀伤的景象，强烈地映现出昔日荣华高贵，美貌绝伦的公爵夫人而今“孑然一身”的孤凄。诗人又进一步以乐景写哀怨，“柔和的月光”，盛装的少女“融融地漫步”，情侣们相偎相依，沉醉在他们的梦幻中，倾诉衷肠，这是多

① 路易·阿拉贡：《向萨瓦多尔·夸西莫多致敬》，载《法兰西文学》，1959年11月11日，转引自《〈夸西莫多诗集〉附录》，米兰，蒙达多里出版社，1984年版。

么美好的场景！情景截然，有力地反衬出伊拉丽娅落寞的哀怨，愈见诗人触发的悲痛之情。在这里，情寓于景，妙合无垠。

然而，诗人不止于写景抒情，而是进而对人生，对时代进行哲理的、冷峻的思索。诗人同死者进行了关于人生的对话。他叹息伊拉丽娅公爵夫人现今被人遗忘，孤独无比的境遇。这种孤独是无法解脱的。它使一切遭到摧毁。诗人询问公爵夫人：

“你安眠于九泉，可有什么怨诉？”

诗人愿用诗的字行代为抒发。但是，诗人旋即感到，他自身的命运似乎也是同死者一样。周围的人，对死者，对他，全部无动于衷，都是那么陌生、隔膜。这，勾起了诗人的“惶恐”、“惊愕”，因为他在生存环境中发现了所有人的命运，看清了人们逃避对社会、历史承担责任的怯懦。诗人抑制不住愤懑之情，在诗的末尾悲痛地道出了一声震聋发聩的呐喊：

生者比死者更加遥远！

这样，夸西莫多在《伊拉丽娅墓前》这首诗中，因景生情，景中有意，以景衬情，由情及理，惆怅的抒情与深沉的思考交融，不只抒发了人的心灵的孤独，而且点出了时代的悲剧乃是这一不可解脱的孤独的渊薮，从而使这首抒情诗具有不同寻常的感情升华，又具有令人省悟的思想深度。

驰骋浪漫的想象，施展大胆的幻想，以立意新颖的象征，隐喻、联想，直接诉诸人的视觉、听觉和幻觉，去建立灵动、鲜明的艺术形象，这是夸西莫多抒情诗的另一个艺术特色。

诗人曾在不止一篇的诗作中，用大海的形象，来抒发对青年时代爱恋的西西里少女的缅怀。

人去楼空啊，
再也听不见你对我这个游子的问候。
欢乐从来不能出现两次。
节日的余晖洒向松林

仿佛海涛的波光，
荡漾的大海也只是幻影。

《我这个游子》

碧海波光，青松余晖，旧事如烟如梦，倾诉出对多少回魂牵梦萦的人的断肠相思！

而《海涛》一诗则另开生面，可谓巧用象征，意象多姿的佳篇。多少个静夜，背井离乡，远离昔日钟爱的女子，诗人沉浸在回忆中，他耳际仿佛听见故乡大海的轻涛细浪拍打柔和的海滩，他又仿佛听见从记忆的“脑海”里传来心爱的人亲切的声音，听见当年他和恋人伴随海涛的悄声细语：

啊，我多么希望
我的怀念的回音
象这茫茫黑夜里
大海的轻涛细浪
飘然来到你的身旁。

诗人构思新奇，彩笔横飞，描绘了大海的波涛拍打堤岸的现实的画面，和思绪起伏的“脑海”里他和恋人相爱的想象的幻景，又略加点染，勾画出海鸥和鸟儿春天啼鸣的背景。这两幅“海”景，一远一近，一虚一实，视觉与听觉，联想与象征，巧妙地揉合起来，构成了新鲜而富于美感的意境。诗人把内心世界的强烈感情，凝聚在这具有双重涵义的“海涛”的形象中间，使整首诗篇情味隽永，动人心曲，耐人寻思。

在夸西莫多的抒情诗中，梦幻与现实，回忆与写实，常常重叠替错，紧密交织。

在《海涛》一诗中，我们对此已有所领略。《归乡》是一支思乡曲，写漂零异乡的主人公，在一个繁星灿烂的夜晚，孤单地坐

在罗马市中心的广场上，怀着一颗凄惶的心，“驾着记忆的轻舟”，“重归遥远的家乡”的心境。幻想与现实，往昔与现时，互相交替，倾诉了诗人对西西里的眷恋，对失去的童年的缅怀，以及对现实的失望。

另一篇名诗《廷达里的风》，被批评家誉为代表夸西莫多“诗歌创作顶峰的突出成就”[①]。它是采用梦幻与现实、往昔与现今交叉手法的杰作。从诗的开篇便展开两条交织的线索。一个明媚的假日，诗人和一群朋友攀登北方的阿尔卑斯山，一路上微风飘香，欢声笑语。诗人情不自禁地神驰千里之外，西西里故乡美丽的廷达里山峰蓦地闯入他的记忆，拨动了他奥秘的心弦。阿尔卑斯山脉，陪伴诗人登山的朋友，在他的意识屏幕上渐渐“淡化”，消隐了。脉脉温情的廷达里山，娟秀的风神之岛，依次“化入”。对故土和青年时代所爱慕的姑娘的恋情，从回忆中喷涌而出。诗人向心爱的人倾诉离情别绪的感伤，漂泊异乡他域的辛酸。一颗游子的心，“没日没夜地沉浸于忧伤”。唯有用诗句来吐露千情百感。诗人依稀见到，清朗的月光下，恋人姣美的容华，但竟无法消受爱的欢情，纵然“爱是抵御忧伤的盾牌”。诗人在幻觉中回忆幸福的往昔，感叹凄凉的现今，咀嚼人生的甘甜和苦涩。突然，同行的朋友呼唤诗人，邀他观赏阿尔卑斯山风景，幻梦醒了。但断肠的相思依然萦绕心际，竟没有一个人能予理会。

在这首诗中，夸西莫多显示了把心理探索和景物描写紧密结合的才华，使人的心理过程和景物变化融于一炉。诗人在幻想和现实的两个层次上，描绘北方阿尔卑斯山和南国廷达里山这两组交织的景观，高峻的山脉，迷蒙的烟雾，飘香的幽风，既是美景的写照，又是感情的吐露，心态的映显。回忆的梦幻，现实的情景，重叠交替，相辅相成，宛如诗人特意铺设的两行轨道，径直

---

① 彼特洛基：《夸西莫多和他的故土》，载《诗歌和叙述技巧》，米兰，墨尔西亚出版社，1965年，第66页。

通向人物的心灵深处。对故土、恋人的情深意浓的思念，梦幻中重游廷达里山欣悦中夹杂着惆怅的复杂心绪，得到了细婉舒放、富于情致的刻划。

夸西莫多十分重视诗歌语言的提炼。他的语言凝炼、明净、形象，丝毫没有那个时期诗坛流行的堆砌浮华和隐晦艰涩的弊病。诗人力求从他选取的词语里挖掘出最能表现人的无比丰富的感情的内在意味，以抒写大自然的运动、色彩、音响的美，抒写朦胧的烟水迷离的美。

一湾碧蓝的流水
催动悄然东去的玫瑰，
落花轻舐堤岸
在静谧的海湾低徊。

《岛》

我到处流浪，
影子拔拂月桂
栖息在空明的穹苍。

《一个被埋葬者在我心中歌唱》

白鹭飞向海面
懒懒地嗅着
灌木丛中的污秽；
柠檬树上
黑喜鹊一声长鸣。

《柠檬树上的黑喜鹊》

这样的抒情诗，堪称“句中有余味，篇中有余意”诗人要求读者去想象，也提供烟水迷离的意境让读者去追寻，获取一种诗

美的享受。

夸西莫多注重诗歌的音乐性，追求自然、朴实的韵律，诗歌的节奏同人物感情的起伏丝丝入扣，发生动人心弦的共振。因此，他的诗歌写景时瑰奇独特，抒情时低徊吟唱，常常兼有绘画作品的明丽色彩和音乐作品的优美音韵。

诗坛巨匠蒙塔莱高度评价夸西莫多诗歌的艺术特色，指出：夸西莫多诗歌的独创性在于大胆地运用类比，在于音乐性。[①]蒙塔莱的高度评价，应该说是确切和中肯的。

夸西莫多注意吸取意大利传统诗歌的技巧。在《米兰，1943年8月》一诗中，诗人以巨大的激情表达人民的哀痛对德国法西斯1943年8月在米兰狂轰滥炸和大屠杀的罪行发出悲愤的抗议。他在诗中采取生者与死者叙谈的形式，情深辞切，并成功地运用了重复、对称等手法。“城市已经死亡了”的诗句，在短诗中反复出现三次，“诗别触动死者”、“请别在院子里开挖水井了”的诗行，前后对称；它们互相勾连，上下照应，情潮逐浪高，使控诉法西斯大屠杀罪行的激越情感倾泻而出，产生强烈的艺术感染力。《秋》则采用拟人化的手法，蕴藉含蓄，赞美“秋”的温柔、宽仁，反衬坎坷的人世。

战后，夸西莫多把叙事因素注入抒情诗歌。但在他的笔下，叙事、状物，也全是为着烘托和揭示人物的深层心态。叙事和抒情浑融无迹地混和在一起。这构成夸西莫多战后诗歌一个新的特色（《致切尔维七兄弟》、《马佐博托死难者碑文》、《鲜花与白杨》等）。

夸西莫多是一位才华过人的艺术家。他对古典文化和外国文学有着精深的造诣，在长年累月潜心研读的基础上，他先后翻译了荷马、索福克勒斯、埃斯库罗斯、维吉尔、奥维德、卡图卢斯[②]、

---

① 《飞马》杂志，1931年第3期。

② 卡图卢斯（约公元前87—约公元前54），古罗马著名抒情诗人。

莎士比亚、莫里哀、聂鲁达等的诗歌与剧本，以及《古希腊抒情诗》、《约翰福音》。夸西莫多评价自己的文学翻译时说，“这是在年复一年的劳作中所进行的诗的交流”。[①] 他认为，诗歌翻译必须突破翻译的旧观念，不仅要以语言为媒介，从语言的侧面接近诗的字句，打破语言这堵厚墙，而且，更重要的是要实现理解、阐释诗的内涵的过渡。[②]《古希腊抒情诗》，便是体现他这一翻译观的代表。《古希腊抒情诗》不只以优美的译文见长，而且用意大利诗歌的形式，对古希腊诗歌进行新的阐释，因而，它实际是一次艺术的再创作，与其说是诗歌的翻译，毋宁说是对翻译的诗歌思考。由此，许多批评家把夸西莫多的译诗视为他整个诗歌创作的有机组成部分。这是意味深长的。对外国文学的翻译与研究，无疑扩大了诗人的艺术视野，提高了他的文学修养，对他的诗歌创作起到了有益的作用。此外，夸西莫多还著有评论文学、戏剧、电影、绘画的文集多卷。

1959 年，夸西莫多获得诺贝尔文学奖。瑞典皇家科学院在授奖词中高度赞扬夸西莫多的诗歌创作，说：“他的抒情诗，以高贵的热忱，表现了我们时代生活的悲剧经历。”我想，不妨补充说，夸西莫多的抒情诗，堪称闪照心灵与时代悲剧的明镜。

---

① 见《我的诗学》。
② 见《我的诗学》。

化微为宏，力突笔外
——莫拉维亚当代短篇小说特色解析

阿尔贝托·莫拉维亚（Alberto Moravia，1907—1990），对于我们已不是一个陌生的名字。他是当今意大利和西方的文学大家之一。

在五十年代，他的《罗马故事》已引起我国读者的浓厚兴趣。自然，《罗马故事》只使我们窥见了莫拉维亚创作全貌的一斑。在近六十年的文学生涯中，莫拉维亚发表了各种体裁的作品四十余部。在意大利，他的作品经常获得各种文学奖金，并被竟相搬上银幕；在国外，他的作品被译成各种文字。他的许多作品问世时都掀起轩然大波。在法西斯统治年代，墨索里尼曾多次剥夺他发表作品的权利，后来他被列入黑名单，几遭逮捕。梵蒂冈则不断攻讦他的作品有伤风化，1952年甚至发表通谕，把他的全部作品统统列为禁书。

批评界对莫拉维亚的创作历来意见分歧。莫拉维亚本人曾开诚布公地对笔者说："批评界对我的每一部作品都持有分歧的意见。历来如此。一些批评家敌视，另外一些赞美。总之，可以这样说，我始终是引人注目的作家。"[①] 实际情形正是这样。有的批评家把他当作新现实主义作家，例如评论家费莱蒂主编的《新现

① 见《台伯河畔一席谈——访莫拉维亚》，《世界文学》1981年第5期。

实主义引论》[1]，就选收了莫拉维亚的处女作《冷漠的人们》(1929)的两章，把它视为新现实主义的开山之作。不过，莫拉维亚本人却一直否认他的文学创作同新现实主义的关系。不少批评家把他同弗洛依德精神分析学联系起来进行研究。也有的学者把他视为存在主义大师萨特的先驱，把他的成名作《冷漠的人们》同萨特稍晚发表的《恶心》相提并论。[2] 一位名叫梅扎拉纳的评论家则干脆称他是"人道主义者"。[3]

然而，透过众说纷纭的迷雾，却不难发现这样一个毋庸置疑的事实：莫拉维亚的生活和创作，始终带着社会生活升沉运动的印记；半个多世纪来意大利现实世界的风云变幻，人们精神世界的动荡、冲突，在作家各个时期的作品中，都留下了投影。倘使再作进一步的考究，人们在击节叹赏作家观察人生的敏锐目光，对人物内心世界的深入掘发的时候，并不理会他属于什么流派。显然，人，既是作家，也是读者关注的中心。可不是，六十年代初，莫拉维亚曾经写过一本很有点影响的论著，书名画龙点睛，就叫《人是目的》。

一

在莫拉维亚的整个创作中，短篇小说占有异常重要的地位。他迄今发表的短篇小说共计十部，总数五百余篇。在他的全部作品中，笔者以为，较之长篇小说，短篇小说提供了更为丰富的审美材料和艺术形象，提供了更为多样的审视角度，使读者得以紧密追踪作家创作思想发展的轨迹，深切感受他的独特的艺术价值。

---

① 贾·卡尔洛·费莱蒂：《新现实主义引论》，罗马，联合出版社，1974年初版，1977年再版。

② 参见古利埃米诺：《二十世纪文学导论》，米兰，1978年版，第244页；《晚邮报》纪念莫拉维亚诞辰七十周年专刊，1977年11月27日。

③ 费尔德茨：《意大利小说与现代意识的危机》，巴黎，1958年。

在以长篇小说《冷漠的人们》为代表的创作初始阶段，莫拉维亚塑造了一系列庸俗自私、空虚堕落的“冷漠的人”。在他们身上，私欲主宰道德，冷漠扼杀热情；他们企图违抗现实，冲决环境的精神牢笼，但他们徒有抱负，意志薄弱，随波逐流，最终成为失败者。这是一群属于一个特殊的历史时代的资产者的画像。莫拉维亚以曲折的方式揭示，资产阶级的这种冷漠态度，是法西斯主义滋生的精神土壤和道德基础。“冷漠的人”，成为意大利当代文学中具有民族、时代特征的审美形象。

就在那个阶段，却有若干作品跳出了这一题材框框，别开生面。一部作品是表面上揶揄某假想的南美专制国家的独裁者，实际上向法西斯头子墨索里尼抛出投枪的《假面舞会》（1941）。另一部作品便是莫拉维亚的第一个短篇小说集《瘟疫集》（1944）。《瘟疫集》立意新颖奇特，作者自称各个短篇是“超现实”的故事。莫拉维亚驰骋丰富的想象力，以极其大胆的夸张，把现实生活中的人和事，世人对幸福的渴求和凄凉的失望，作者的强烈感情，别出心裁地融汇于“超现实”的、童话式的故事之中。“超现实”，实质上是莫拉维亚在特定的历史条件下透视现实，评价生活的一种巧妙的方式。对现实世界种种畸形象的辛辣嘲讽，旁敲侧击，在这里取得了出乎意想的艺术效果。《橱窗里的幸福》、《月球特派记者发自地球的第一个报告》，可说是集子中体现这一特征的佳篇。

五十年代面世的两部短篇小说集《罗马故事》（1954）、《罗马故事新编》（1959），是战后莫拉维亚把目光投向意大利下层社会的成果，体现了作家创作历程中具有倾向性的变化。意大利人民开展的波澜壮阔的反法西斯抵抗运动，作家本人为躲避法西斯的迫害，逃出罗马，过了九个月颠沛流离的难民生活，充满生气的新现实主义文学的崛起，无疑对莫拉维亚这两部作品的创作发生了有益的影响。

《罗马故事》、《罗马故事新编》中的短篇，最初曾陆续刊登于米兰《晚邮报》。在这些脍炙人口的故事里，作者没有正面描写当

时的重大政治事件，而是把焦距对准罗马社会底层的日常生活，或者如作者所说，故事的内容都是“奇谈偶闻，或者小小的新闻”。这些故事的主人公都是最普通、最卑贱的小人物：流浪汉、失业者、小偷、侍者、仆役、厨师、工人。

这些为资产者的罗马所不容的不幸的人，蒙受着生活上、精神上的深沉的痛苦和创伤，人的价值被降低到了极其可怜的地步。他们为了争得生存的权利，只得去干犯罪的营生（《教堂里的小堂》、《假钞票》、《抢劫》），或者接受低级无聊的差事（《红雨衣》）。他们苦苦挣扎在饥饿线上，忧伤象影子一样永远攀附在他们身上（《孩子》、《艾丽维拉的眼泪》）。为了摆脱令人难堪的屈辱，他们不得不诉诸可笑而又可悲的方式，来寻求精神上的满足（《中国瓷瓶》）。

《罗马故事》、《罗马故事新编》不啻是罗马底层生活的两帧画轴。作家以艺术的雕刀，为当代意大利文学的人物画廊塑造了善良、纯朴的小人物群像，把他们的希望与悲哀，欢乐与呻吟，他们艰辛困苦的人情世态，栩栩传神地呈现于读者的面前。

大约从六十年代初起，莫拉维亚又重新把目光投向资产阶级生活的圈子，着重描写进入“福利社会”以后中小资产阶级的精神面貌。

这标志着莫拉维亚的创作进入了一个新的阶段。

《不由自主》(1963)，是六十年代问世的头一部短篇小说集。嗣后，莫拉维亚以旺盛的激情，一连推出了另外五部短篇小说集：《东西就是东西》(1967)、《天堂》(1970)、《另一种生活》(1973)、《嘿》(1976)、《东西》(1984)。

《不由自主》收短篇四十一篇。书名取自题为《不由自由》的一则短篇。出版者在为这部集子撰写的“卷首语”中称，莫拉维亚写这些短篇对，并无预定的计划，然而它们一致地反映了作家这些年来的“忧虑”。“卷首语”认为，同《罗马故事》比较，这部作品明显地反映出“作家的兴趣和历史环境的变化”。确实，这

种变化是引人注目的。收入丰厚、生活优裕、富于文化教养的商人、高级职员、律师、艺术家，以及具有同样社会地位的年轻聪明的女性，取代了战后初期挣扎于饥饿线上的罗马底层的小人物，他们无须再为获得一小块面包或寻找一个糊口的工作而苦恼，或铤而走险。然而，他们几乎毫无例外地被另一种苦恼所折磨。

有时，他们安享富裕的生活，仿佛醉酒一样，处于兴奋的状态，觉得生活中一切都很有意义、很实在。但是，一觉醒来，他们突然感到一切全部毫无意义，一切全是那么虚伪，那么空洞。一个年轻、潇洒的律师，家庭生活一向异常美满。一天，他竟突然在新购置的穿衣镜前发现自已的长相十分丑陋，令人厌恶。原先他巴不得儿子长大后象他那样俊美，现在他竟害怕儿子像他。随着这种厌恶情绪的蔓延，他对妻子、孩子，以至周围的一切，全都厌恶起来（《穿衣镜》)。这种莫可名状的厌恶，表明主人公在现实中无法确立跟自己的关系，也无法确立同周围的人的关系。它是一种无所适从、颓唐愁闷的心态，是一种精神上无依无靠，行动上无能为力，充满孤独、失落和痛楚的人性真实，反映了现代人所处的“非人”的地位。

一个家庭生活素来十分和谐的主人公，兴致勃勃地约定和妻子、孩子星期天去郊游，欢度结婚纪念日。但星期天清晨醒来，他怎么冥思苦想也想不起来为什么要去郊游。一种难以言传的孤凄、烦闷的感觉，咬噬着他的心灵，最后竟至迫使他企图驱车冲入湖底，和妻子孩儿一起葬身鱼腹，以求一了百了（《不由自主》)。有的时候，他们会突然无缘无故地神志恍惚起来，焦躁，惊恐，茫然失措（《恍惚的女人》)。或者，说什么也无法消磨等待朋友的两个钟点；两个钟点的时光仿佛钟表一样停歇在那里，似乎是永恒的静止，而主人公则注定被生生地排斥于时间之外（《时间》)。另一短篇里的女主人公嫁给了一位阔佬，他们家赀豪富，豪华的别墅遍布世界游览胜地，过着挥金如土、骄奢淫逸的生活，但她整天无聊得发慌，烦躁不安，迷迷糊糊，不晓得如何打发日子，似

乎自己活生生地被排斥于生活之外（《贵妇人》）。透过人物迷迷糊糊、惊恐不安的主观感受，读者分明看到一种非正常心态，或者说反常心态下精神挣扎的折磨，灵魂痉挛的痛苦。

显然，莫拉维亚借助这些离奇的故事来展示，这些资产阶级诚然有着优裕的物质生活，他们有多情的妻子，或万贯家财，有健康的孩子，但他们的幸福是虚假的、不真实的；生活犹如《不由自主》里主人公的自动电唱机的唱针，说不定什么时候就会脱出常轨，出现莫名其妙的毛病，给人带来忧愁和苦恼。这种忧愁、苦恼，全然不可捉摸和意想不到，也无法排遣，是“不由自主”的。

这种“不由自主”，正是人的异化的一种表现，也是贯串莫拉维亚六十年代以来短篇小说创作的一根红线。

在高度发达的资本主义社会里，人一旦获得梦寐以求的物质文明，就立即被他所占有的物质所包围，由物的主人，异化为物的从属品。莫拉维亚写了一则短篇，给它取了个耐人寻味的篇名：《机器》。富有的主人拥有众多的、豪华的别墅、汽车，各种现代化的设施和电器应有尽有，他的生活似乎是（或者说应当是）异常美满、快活自在的；然而，不幸的是，他的生活不知不觉中变得象机器一样，成为全靠外力和惯性牵引的机械运动，全然丧失了意识、灵魂。尤为不幸的是，主人竟也不由自主地物化，沦为他拥有的众多机器中的一台机器，而且是故障最严重的一台机器！

人受到物的压抑，精神上遭到折磨，失去和谐发展的可能，失去人的原先的、真实的面孔，从而异化为畸形的、丑陋的人。请看，在莫拉维亚的笔下，那些最豪华、最现代化的别墅、小轿车、电视机、洗衣机、电冰箱、家具的占有者，几乎无一不是丑陋不堪、灵魂空虚的俗物（《比你更漂亮》、《中国盒子》）。

这样，人失去了人的价值，失去了人的本质，从而沦为自己的异已者。个人与自我的关系扭曲了，畸形化了，出现了互相矛盾的、格格不久的、双重的“自我”。人，犹如月亮，有着两副面孔：一副面孔是人人熟悉、始终如一的，另一副面孔则始终隐蔽

在难以窥视的阴影之中，是任何人，甚至自己也无法认识的，因而于自我是异己的（《月亮的另一副面孔》）。人的“自我”，顺理成章地分裂为“内在的我”与“外在的我”，或者换句话说，分裂为“头脑”与“身躯”，“思想”与“声音”，这两者永不停歇地处于尖锐的对立、矛盾之中，不断发生冲突，甚至互相欺骗，但总是后者占得上风（《里面与外面》、《头脑与身躯》、《衣柜》）。

莫拉维亚试图表明，人的两重性和种种荒唐、自相矛盾的行为，同样渊源于现实本身的荒唐，因为他们置身于其中的现实本身就充斥着阴差阳错，具有“两重性”：“生活中现实的部分遭到否定，非现实部分却被当作唯一的现实得到肯定。”（《愚蠢》）

这互相矛盾、格格不入的双重的“自我”，如果各自单独存在，一切就合理、园满、正常；如果合二为一，则产生冲突、荒唐、反常（《梦》）。人的自我本质，如此可悲地，身不由己地分裂了，支离破碎了。这是莫拉维亚着力刻划的人的异化的又一个方面，又一种表现。

莫拉维亚笔端的人物，不仅失去了自己的本质，成为自我的异己者，而且，全然无法同周围的人建立明确的、真实的关系，从而互相成为异己者。《不由自主》里的主人公在愁闷的时候，瞧着自己的妻子领着两个儿子走进房间，突然觉得，今天仿佛是初次见到自己的妻子，异常陌生。一个男子下班回家，置身于一个陌生的地点；豪华的高楼，漂亮的街道，深深吸引了他；更使他神往的，是他遇见了一位陌生的美丽的女子。他心里一动，便鼓起勇气紧紧尾随；他紧张、激动得心怦怦乱跳。最后，他骤然发现，他跟踪的那位陌生的美人，就是他的妻子！那陌生的地点，就是他住的公寓所在的街道！（《房间与街道》更有意思的是，一对新婚夫妇，在教堂隆重举行婚礼后两小时，乘火车离开罗马，开始蜜月旅行。旅途中，他们越是亲切地谈话、接触，越是觉得互相不能理解，没有共同的语言。转眼间，他们由刚刚结合在一起的新婚夫妇，成为仿佛互不相识，只是偶然在同一车厢里相遇的陌

生旅客（《蜜月旅行》）。

小说中陌生而荒诞的幻境，不就是现世人生的夸张而巧妙的艺术写照么？人物的错乱意识和变态心理，不正是作家用班驳陆离的色彩，把人世间令人毛骨悚然的冷漠、隔绝，作了淋漓尽致的展览么？

人与人之间，甚至夫妻之间，都存在着一道不可逾越的鸿沟，无法沟通思想、情感，连最亲密的人也失去了真实的本质，呈显出不可辨认的、陌生的面孔，化为幻觉！

莫拉维亚从描绘个人与自我、个人与个人之间对立的、畸形的关系出发，进而表现个人与现实之间的格格不入的、畸形的关系。经历长达二十年之久的法西斯独裁统治和战争的浩劫，战后初期的严重动乱，经济萧条，五十年代末，意大利的经济迅猛发展，一跃进入发达的资本主义国家的行列。当时舆论界不无骄傲地把这一飞跃称作“经济奇迹”，宣扬意大利进入了“新资本主义”、“福利社会”。但随着时间的推移，“福利社会”的魅力逐渐消失了。周期性的经济危机，无休止的政治动乱，声势浩大的罢工浪潮，向传统和信仰进行最大胆挑战的青年反叛运动，形形色色政治思潮的泛滥，使这个社会固有的矛盾和派生的灾祸一齐迸发出来，使人陷入失望和忧虑之中，感到前途茫然和不可捉摸。现实也失去了原先的面孔，真实的本质，失去了现实性，转化而成非现实，虚无，或者说梦幻。

梦幻，很自然地成为莫拉维亚在他的短篇中奏出的一曲韵味隽永的乐章。

然而，莫拉维亚不是为写梦而写梦。写梦，不妨说是现代派作家经常诉诸的一种艺术手法。莫洛维亚在描写人的梦幻时，受到弗洛依德精神分析学的影响。但作家并没有把这一切简单地写成人物某种潜意识的突然爆发或病态的生理现象，而是把精神分析学作为一柄锋利的手术刀，来解剖人的灵魂，解剖人的深层的意识、心理，进而揭露当今西方社会的种种病态现象。在莫拉维

亚的小说中，梦幻是潜意识和本能的载体，通过梦的想象，展现人的潜意识世界中紊乱的幻像、瞬息间的冲动，暴露人的隐蔽的、被压抑的愿望、情感。

丈夫怀疑妻子跟他的朋友私通，产生嫉妒。他忽儿瞧见他俩在客厅里搞鬼名堂，忽儿发现他俩在海滨浴场更衣室里玩把戏。他终于按捺不住心头怒火，挥拳朝他的朋友打去，两人扭作一团，不可开交。最后，妻子告诉他，这全是他的幻觉，把梦幻当作现实，把现实视为梦幻（《出于嫉妒的玩笑》）。或者，人由于无法把握现实，因而终日沉浸在梦幻的错觉中，干出了不少愚蠢透顶的事情（《阴差阳错》）。或者，人执著于梦幻，但自始至终都无法区别现实与梦幻（《梦中听见楼梯上的脚步声》）。

这些短篇叙述的事情全撷自日常生活，看上去普普通通，但又全在梦幻与现实的紧密交织中展开。主人公在梦中追寻现实，因而，梦幻与现实达成某种媾合。梦幻既显得荒诞不经，又展现心灵的奥秘、真实，这样，梦愈荒谬，其意义愈深邃。

《中国盒子》中的主人公是腰缠万贯的工厂主，但他精神上时时体验到无所适从的窒息感。他整日价浑浑噩噩，茫茫然，愁闷、孤独和空虚象毒蛇纠缠着他，愈是挣扎，愈是不得解脱。他在雇员面前颐指气使，又同雇员美丽的妻子发生富有刺激性的关系。可是，到头来，这竟全是南柯一梦中的想象。主人公诚然清楚地意识到，梦幻就是虚无，在梦幻中“事情的真相受到歪曲”，但因为梦幻是“一种特殊的手段”，能够帮助他实现在非现实中寻求现实的愿望，因此，他的唯一出路只能是沉湎于梦幻。

西方现代派文学先驱者之一卡夫卡在他的名作《变形记》中，形象地描绘了在噩梦的世界里，一个普通人变成甲虫后惊恐失措、无可奈何的病态心理，触目惊心地表现了小人物在资本主义社会里异化为“非人”，任人宰割的悲剧。

莫拉维亚笔下人物在噩梦中的非人化，同卡夫卡主人公在噩梦中的变形，有着异曲同工之妙。

莫拉维亚在短篇小说中，借助梦幻，使隐蔽在潜意识帷幕后面的现代人的“自我”，他的失去意识、失去灵魂的真面孔，原形毕露。

在某些短篇中，莫拉维亚干脆写梦游症患者的离奇行为（《梦游症患者》)。在莫拉维亚笔下，梦游症并不是一种病理现象，或者说，至少不是一种纯粹的病理现象。所谓梦游症，其实是异化的别一种方面，别一种表现。所谓梦游症患者，就是一种严重异化了的人。他们失去了自己，失去了自我意识。他们“沉睡中梦见自己醒着”，把梦幻当作现实，视现实为梦幻。这也难怪。因为正象《出于嫉妒的玩笑》中的主人公惊骇地意识到的，“梦幻具有现实的某种模样，而现实具有梦幻的荒诞”。这两者真真假假，扑朔迷离，梦中的事重复多次，或许便成为现实。倘若一定要寻出它们之间的差异，那末，差异是微乎其微的，或者说，这只是第一梦幻、第二梦幻、第三梦幻的差别，如此而已。

人既然无法用旧的认识手段把握已转化为非现实的现实，同它建立可靠的关系，那么，他在现实中也就失去了生存的条件，再也找不到一席安身之地。正象莫拉维亚六十年代写的一部长篇小说《愁闷》中的主人公弗朗齐斯科，他在梦中瞧见自己攀登悬崖峭壁，下面是万丈深渊，他既不能登上山巅，又无法返回平地，也难以在原地立足。那末，怎么办？于是他们执着于梦幻、梦游症，甚至对此比醒着更喜欢，这只是为了从梦幻中寻求生存的条件，寻求慰藉和解脱，其实也是一种自我麻醉。

这里凝聚着哲理。莫拉维亚在小说中冷峻地思索、严肃地探讨着生活与梦幻的关系。现实生活好象是一道污浊的水流，梦幻则犹如经过某种过滤的杯中水，诚然它依旧未脱尽浑沌，但毕竟多少得到了净化。主人公们分明知道，那些梦幻不过是想入非非，短暂而又虚妄，梦幻本身也常常充满混乱，充满谬误；可是，它们同荒谬、虚伪的现实生活毕竟是对立的；同现实生活比较，梦幻更符合人的理想与追求，更为真实亲切，更有力量。因此，对

于莫拉维亚的人物来说，梦幻，一方面是对现实生活的逃遁，另一方面则是对现实生活的挑战，是对现实生活的超越，对现实生活的胜利。

莫拉维亚曾说，文学的使命在于对现实生活进行“分解”，描绘出它的无数种可能的形态，用它们来同现实生活抗衡。① 作家这一独到的文学观，也是我们捅开这些梦幻小说的锁孔的钥匙。上文提及的短篇无一不写得迷离惝恍，正是莫拉维亚自筑蹊径，有意从探讨生活与梦幻的关系，梦幻与生存环境的关系这一极不寻常的视角度着眼，去审视人与人的关系，人与社会的关系，因而“以非凡的透彻力，展示出资本主义社会的模棱两可的特点和关系。”② 展示出它的令人骇然的混乱、荒谬和沉沦。一位意大利批评家可谓一语中的：这些短篇“再现了异化社会里的许多新的特点。”③

莫拉维亚同写异化题材的一些西方当代作家的不同之处在于，他不是采用极其隐晦或纯粹象征的手法，不是划地为牢，被弗洛依德的精神分析学的本能决定论所羁绊，仅仅把目光滞留在人的本能和潜意识的世界里，而是着意于对外在世界的透视，把人的异化看作社会环境、人际关系的产物。他相当明确地指出，人的种种荒唐，反常行为的渊薮，是现实本身的荒唐、反常。《愁闷》的主人公直言不讳地说，“愁闷的感觉在我身上产生，是现实的荒诞无稽引起的，这个现实不足以、也无力证实我本人确确实实的存在。”正是他尖锐地感受到的“对客观现实的某种不满足，”使他先是诉诸艺术创作，继而沉溺于性欲，寻求解脱，但却遭到失败，从而陷入更深沉的苦闷。

这里不能不特别提及，莫拉维亚七十年代发表的《天堂》、

① 《新闻报》文学版，1983年11月11日。
② 马纳科尔达：《意大利现代文学史》，1972年，第244页。
③ 潘迪尼：《莫拉维亚》，米兰，1973年，第93页。

《另一种生活》、《嘿》三个短篇集子。它们的主人公全是妇女，用第一人称叙述自己的生活。莫拉维亚为什么突然要把妇女当作他的作品的主要人物？出版者的“卷首语”说得分明：妇女长期被摒弃于历史之外，而今，她们象其他长期不公正地遭到排斥的社会集团一样，进入了历史，这就给她们造成了“既要适应又要叛逆的种种问题”。妇女的这种特殊境遇，自然比男人更吸引人们的注意。这些女主人公年轻、漂亮、健康，她们的出身、社会地位，大多跟其他短篇中的男主人公相似。她们如今虽然进入了历史，似乎在爱情、家庭生活中把握了现实，但现实犹如梦幻一般，飘忽不定。她们追求一种生活，但总是得到“另一种生活”。

一个漂亮的电影女明星，享有世界声誉，到处受到欢迎和崇拜，但她却感到无比的孤寂和郁悒，常常伤心落泪。孤独的根源就在于她是漂亮的女明星。她自怨自艾地说，她仿佛是被安置在商品橱窗里的广告品，“供人欣赏，马路上所有的过客都瞅着你，可是任何人不能接触你，你同样也无法接触任何人。”（《女明星》）在那拜物主义世界上，她这个明星已失去了人的价值，异化为物，成为受市场摆布的“高档商品”。

一家航空公司的“空中小姐”，在飞机上的打扮、举止活似天使；回到地面后，她跟男朋友们厮混，完全过着另一种生活。她想改弦更张，但又偏偏跟一个她毫不喜欢、但热烈追求她的丑八怪也似的富豪相好。她无可奈何地得出结论：“生活中最可怕的东西，正是生活。”（《生活中最可怕的东西》）

冷酷无情的现实生活是一种可怕的神秘的力量，沉重地压迫着人的心灵，剥夺人的尊严和价值，切断沟通人与人之间联系的桥梁，造成不可逾越的鸿沟。而首当其冲的受害者，正是妇女！

倘使说，莫拉维亚在前期所写的长篇小说《冷漠的人们》、《随波逐流的人》、《鄙视》、《违抗》等中，塑造了一系列以冷漠、自私、虚伪为特征的“冷漠的人”的典型，描绘了他们道德上的堕落，那么，在六十年代以来的短篇小说中，则刻划了一系列

"不由自主者"的形象。从"冷漠的人"到"不由自主者"，这是一脉相承的，但后者不是前者的重复、再现，而是在更高层次上的回归、发展，揭示了这个道德堕落的过程是沿着怎样的新方向在发展的。莫拉维亚在这一代资产者身上着重揭示的，是他们在物质文明高度发达的"福利社会"里，个人怎样失去自我的本质，对周围的人和对现实世界都成为异己者的生存危机，空虚、迷茫、无所适从、悲观颓丧的精神危机，是当代人怎样惊恐地异化为"非人"的心理危机。

倘使说，卡夫卡刻划了下层社会小人物沦为"非人"的际遇，莫拉维亚则进了一步，把资产阶级，这个过去迫使劳动者异化的阶级，资本主义世界的佼佼者，如今也不可避免地、"不由自主"地异化为"非人"的命运，活龙活现地展示了出来。这在今天的资本主义制度下是具有典型意义的社会现象。难怪小说《愁闷》的主人公感叹地说：他所属的阶级（资产阶级）过去是不为异化所困扰的，因为它使下层阶级异化，而现在，它却不可避免地落入了异化的异化中！莫拉维亚以他的锐利的解剖刀，无情地剖析了当代西方世界，揭示出物质生活的高度发达和丰富，必然伴随着精神生活的高度贫乏及思想危机的不断深化这样一个不可救药的病症。

莫拉维亚曾说，他的小说"既没有正面人物，也没有反面人物"。他的短篇小说里的主要人物虽然集中体现了当代资产者孤独、苦闷和在社会上找不到支撑点的心态，然而，他们又并不都是或始终如一地是冷漠、倦怠、丧失任何理想之光，而又徒然在逸乐、色情、冒险中寻求生存的人们。对现实生活的不满和厌恶，精神生活失去平衡的痛苦，常常迫使他们转而采取挑衅、叛逆和造反的态度，企图借此求得同现实和他人的关系的新的平衡。

《想象》的女主人公每逢陷入进退维谷的困境时，敢于蔑视和摒弃现实给她安排的选择，拒绝妥协，而硬是要承担风险，独自另寻出路。一个嫁给珠宝商的女子，为丈夫献出了一切——青春、

美貌、才学，而作为交换，她只不过成了丈夫开设的珠宝店的一名伙计。财富造成了夫妻关系的严重不平衡，她决意盗窃丈夫店里的最珍贵的珠宝玉石，把它们扔到台伯河里去，借以表明她不单纯是丈夫的伙计，从而能够重新获得平衡（《平衡》)。

莫拉维亚笔下的各式人物，无论是男人，还是妇女，始终处于愿望与现实的矛盾之中。他们跟现实格格不入，厌恶现实，以这种或那种方式对社会表示叛逆，但最终却以出乎意表的妥协，无可奈何的适应收场。他们丧失了旧的价值观念，但又无法寻找替代的价值观念。他们追求生活中缺少的某种东西，或者追求某种理想的生活，但又崇拜现实生活中最龌龊的东西，无法摆脱那个社会赖以存在的各种矛盾。他们掀起的充其量只是茶杯中的风波，结果是“借酒浇愁愁更愁，抽刀断水水更流”，最后差不多总是失败，甚至跟环境同流合污。正象俗话所说，“天堂虽然存在，但虚无漂渺。”

这种愿望与行动矛盾的脱节感，理想与现实矛盾的失落感，是对理想和信心的摧毁。不过，这究竟还不等于理想和信心的彻底毁灭。在这里援引莫拉维亚说的一番话是很有必要的：“我的人物是悲观的，但不是怀疑主义者。他们都在努力寻找出路，但还没有找到。”[①] 显然，他们现在正处于意识到自己面临的问题的阶段，但还无力解决。他们无可奈何地生活在现实与梦幻交替的境地。然而，梦幻又何尝不是对现实的一种否定、反叛，对理想的一种向往与追求？因此，我们理解和赞同莫拉维亚道出的一句意味深长的话：“即是在失望中，也存在着希望。”[②]

---

① 参见《台伯河畔一席谈——访莫拉维亚》，《世界文学》，1981 年第 5 期。

② 莫拉维亚答记者问，载《美》杂志，1982 年第 3 期，第 52 页。

二

莫拉维亚六十年代以来的短篇小说，既明显地打烙着潜意识、意识流等表现手法的印记，又继承了历史久悠的意大利短篇小说的传统，较多地采用了写实的艺术手法。

莫拉维亚的短篇小说，真正当得上一个“短”字，短小精悍，每则短篇少则三千字，多不过五千字，很少有例外。但它们却有着厚实的生活容量。这是一种难能可贵的艺术功力。作家善于把错综复杂的现实生活中最普通、最常见的横断面截取下来，精心剪裁，进行新奇、巧妙的艺术构思，熔铸成概括、凝炼的作品。

小说大抵上都是开门见山，一开场就干净利落地把矛盾冲突勾画出来，象电影的特写镜头，摇到读者的眼前，作为推动情节在尖锐的矛盾中发展的契机。莫拉维亚充分施展他驾驭材料的娴熟才能，运用自由，流畅的笔触，从容不迫地、轻松自如地描叙故事，展开矛盾。在情节的进展中，作家又擅长寓新奇于平淡之中，抓住那些活生生的、富于戏剧性的细节，加以简峭的勾勒，敏捷地把冲突推向意想不到的高潮，使比较平凡、简单的情节中突起波澜，产生触目惊心的效果。

《别了，乡村》、《结婚礼物》中叙述的故事，都是平淡无奇的，但作者并不是孤立地描写它们，而是凭借自己把握和钻探生活的才能，把这样的描写同反映社会的本质特征结合起来，通过一对乡村恋人的分离，通过两个莫逆之交的朋友的感情破裂这类凡人小事，对大都会罗马的恶性膨胀，资本主义势力不只吞噬土地、菜园，而且戕害人的灵魂的图景，作了形象的描画。平凡中见真实，普通处见本质。这些生活现象司空见惯，未必为人注意，但把畸形的人际关系，尖锐的社会矛盾，作了深刻的揭示。篇幅有限的短篇小说，获得了丰厚的意蕴和可观的深度。

在对人物的描绘上，莫拉维亚不落俗套，他凭借观察人的敏

锐目光，善于捕捉住最富于个性色彩的特征和细节，使用极其普通而又准确的字眼，状物传神的譬喻，三言两语，寥寥数笔，使人物形象鲜明活跃于纸上。《不由自主》里的圭多、《女明星》里的女主人公等人物形象，就是这样卓荦而立的。

同时，人物的外形描写又蕴含着另一种思想涵义。我们知道，文艺复兴时期人文主义者曾提出全面发展人的思想。短篇小说大师薄伽丘在他著名的故事集《十日谈》中塑造了一系列和谐发展的人的形象，他们“聪明机智”，“才思敏捷”，妇女个个“长得非常美丽”，“仪态优雅”，“身段容貌，都挺漂亮”，男子人人“气宇轩昂”，“英俊貌美”。薄伽丘人物的外形描写表达了处于上升时期的资产阶级对于人的理想的追求，朝气蓬勃的进取精神。而莫拉维亚笔下那些堪称最现代化物质文明的占有者，却几乎无一例外地“相貌奇丑”，“仿佛是某些东西没有能够获得最终的形式，而只是笨拙的、畸形的半成品”，露出“一副令人作呕的丑态”。莫拉维亚用省简的笔触勾画出来的主人公“丑八怪也似的”外貌，正是当代资产阶级丧失理想，自我本质变得支离破碎的形象写照。

莫拉维亚对人物复杂的心理活动的刻划，是精细入微的。作家没有诉诸现代主义者喜欢使用的抽象的隐喻，但适当借鉴现代派文学的技巧，从刻画人物的意识、心理落笔，选取若干个近镜头，把几种层次的意识活动（意识、潜意识与无意识）交错在一起描写，又从现实生活的基本形态出发，注意对人物复杂的心理活动加以取舍、分析和概括（《流浪者》、《女明星》）。小说在一定程度上突破故事情节和时空的制约，但又不违背艺术创作的规律，故事情节和人物性格的发展仍然不失逻辑性。现实主义与现代派手法的融合，无疑是在篇幅有限的短篇小说中扩大心理描写的范围和思想容量的一种手法。

莫拉维亚的短篇中常常写梦，其手法变化多端，曲折有致。有时人物眼睁睁地醒着，其实是在梦中；有时酣然沉睡，进入梦幻状态，却又分明醒着；有时又把读者不知不觉地带入梦中梦、连

环梦中。对梦幻、梦中梦的描写，真真假假，既真又假，真假难辨，出神入化，推动情节变化多端地展开，更强化了对人物深层心理的剖析。名篇《中国盒子》（收入 1967 年发表的短篇小说集《东西就是东西》），是一篇有代表性的东西。

这则短篇构思新颖，但又不象某些现代派小说那样晦涩费解，而是寓新颖于朴实，平淡中见曲折。小说的情节很简单，写一个企业的董事长被不可名状的愁闷、孤独所困惑，常常无缘无故地神态恍惚，茫然失措，并由此做出一些不可思议的怪诞行为。他时时想显示他作为雇员命运的主宰者的威风，不料他处处受到雇员的嘲弄，反倒显出自己是个十足的傻瓜蛋的原形。他们想跟手下一名雇员的美丽妻子发生风流韵事，借此渲泄他萦怀的愁绪。按照传统的写法，大抵都是正面落笔，描叙这位老板的空虚苦闷的心理状态，这样，一则四千来字的短篇势必难以打住，无法写透。莫拉维亚匠心独运，为工厂主巧妙地设计了一场梦幻，在梦与梦中梦、梦幻与现实交替的境界中展开情节，刻划人物。

小说开头写身居简陋斗室的雇员，生活窘困，整日价提心吊胆，生怕遭到老板的解雇，他分明睁着眼睛，忧心忡忡地在跟妻子唠叨自己的苦衷；其实，这却是老板在梦中的假想，一厢情愿。雇员在遐想中跟老板的妻子发生富有刺激性的艳遇，以排遣悒郁寡欢和悲愁失望；而实际上，这又是梦幻，是老板想入非非，幻想为自己解脱苦闷的梦中梦。这种诡奇独特的开局，把读者于不知不觉中带进了扑逆迷离的梦中梦、连环梦，立即磁石般紧紧地吸引住读者，推动情节在充斥戏剧性的矛盾中展开，有力地刻划出异化了的人失去自我意识的病态的心理活动。

莫拉维亚的文字不事雕饰，朴素，简洁，既具有民间口头语言的生动性，又有着文学语言的精确性，朴而不俗，直而不拙，富有很大的艺术表现力。他的短篇保留了意大利古典短篇小说和他本人五十年代《罗马故事》的朴实无华、栩栩生动的特色。这也是莫拉维亚的短篇小说既写得含蓄、深邃，又灵动传神、引人入

胜的原因。

莫拉维亚用晓畅的描叙、细微的刻画，铺展人物的心理历程时，常常间以冷峻的哲理性论述，加强了对人物内心世界的深入掘发。莫拉维亚象剥笋皮似的，步步深入地剖析人物的精神状态，自然贴切地运用各种形象的比喻，阐发对现实、对人生的看法，使小说不只真切生动，而且充溢着哲理。这些哲理性论述，立论精辟，闪耀着思维的火花，把读者的认识引向深处，起着强化作品主旨的作用，也突出了对现实的批判锋芒。这是莫拉维亚六十年代以来小说创作中出现的一个新特点。有些评论家把这样的作品称作“论述性小说”①，意大利研究当代文学的学者古利埃米诺则把它们称作“哲理小说”②。

请看《中国盒子》结尾，主人公细细地反省他在梦中的胡思乱想，苦苦地思索：“所有这一切，都意味着什么呢?”作者没有正面提出答案，只写妻子此时送给他一件礼物，一只金漆的熠熠闪亮的中国盒子，他木然地把它打开，盒子里面套了另外一个盒子，他打开第二个盒子，里面又套了第三个，尔后，第四个，第五个，第六个。这是小说的画龙点睛之笔，表达作家对生活的哲理性思考，也给读者留下了玩味思索的余地。

无独有偶。莫拉维亚在1963年发表了一部论文集《人是目的》，其中也有一段至关紧要的文字，谈及《中国盒子》：

“现代世界颇象一只中国盒子，盒子里面装着一只小盒子，小盒子里面又装着一只更小的盒子，如此等等。就是说，现代社会这个巨大的梦魇里蕴含着其他较小的梦魇，一个比一个小，最后竟至每个单独的人都恍若觉着自己就是一个梦魇。”

---

① 《试金石》，1965年，第8期。

② 古利埃米诺：《二十世纪文学导论》，米兰，1978年版，246页。

莫拉维亚的这一席话，不啻是对小说《中国盒子》，以至他的整个短篇小说创作的主旨，所作的一个绝妙的注脚。

综观莫拉维亚六十年代以来的短篇小说创作，不难看出，作家在许多短篇中，剥下了那个梦魇世界诱人的五彩缤纷的外衣，让我们看到了一个充满深刻矛盾、荒唐而畸形的社会，看到了它的阴暗、反常、古怪的特征，对那个梦魇世界中被压抑的人与自我、人与人、人与环境的可悲的关系，也作了锐利的揭露和批判。作家对现实生活中屡见不鲜却又难以一眼看透的事物的观察与思考，艺术概括的能力和娴熟的技巧，对我们也有借鉴的作用。

阅读莫拉维亚的小说，我们也仿佛打开了一只莫拉维亚制造的"中国盒子"，视觉屏幕上显示出一个奇特的梦，这梦套着另一个梦，在连环梦中展览出人的内在世界的奥秘景观。透过飘忽、朦胧的梦幻，我们又依稀瞥见人的外在世界的离奇景象。在梦魇世界与现世人生的交织中，我们悟出一些人生真谛。

莫拉维亚是一个诚实的作家。他勇于揭示当代西方社会的真实。诚然，这只是部分的真实。揭示真实的作品，能够帮助我们认识世界，启发我们去思索。

不认识世界和进行思索，又怎能更好地生活呢？

历史·童话·现实
——卡尔维诺小说剖示

1979年初冬，我去意大利，恰值卡尔维诺（Italo Calvino，1923—1985）的新作《如果一个冬夜，一个旅行者……》问世不久。尽管出版业颇不景气，这部小说却在畅销书目中持续地名列前茅；打开报刊，书评、照片、采访记接连映入眼帘；在社交场合，人们饶有兴味地谈论着它；一些大学文学系还特地开设了研讨这本小说的专题讲座。一股“卡尔维诺热潮”，给刚刚踏上意大利国土的我，留下了深刻的印象。

执教于美国加利福尼亚大学的意大利诗人、文学批评家丰塔内拉教授，在罗马的一次聚会中告诉我，现今最受美国读者欢迎，最得批评界赏识的意大利作家，首推卡尔维诺；就影响来说，他足以同著名老作家莫拉维亚并驾齐驱，如果说不超过的话。法国、苏联和欧洲、拉美许多国家，对卡尔维诺也表现了深厚的兴趣。

说也有趣，几乎是同时，卡尔维诺在中国也引起了文学界的注意。上海《外国文艺》译载了他的小说《分成两半的子爵》，一家很有影响的杂志发表一篇旅居海外学人的文章，大力推荐卡尔维诺。

我用心阅读了《如果一个冬夜，一个旅行者……》，蒐集和检阅了有关评论资料，并在罗马大学文学院院长阿卓尔·罗萨教授的介绍下，访问了卡尔维诺。

应当说，这是一部不那么容易读懂的作品，如果不得要领，很可能读毕全书仍然丈二和尚摸不着头脑，无法领略其奥妙。说实

话，小说变幻奇谲的技巧使我吃了一惊，我惊奇这样一位知名作家在小说的结构、形式上竟作了如此大胆、独特、诡奇的试验。小说虽然博得舆论的一致好评，但对它的理解和分析却众说纷纭。

这本小说并不是一部孤立的作品。应该把它跟卡尔维诺的创作整体联系起来加以考察。这是一部由十篇小说合成的长篇小说。这十篇小说具有共同的因素，但它们之间没有贯穿的情节线索，在某种意义上，它们又是各自独立的。每一篇的开局，都各各不同，但是，这十篇小说的力量，全部蕴含于它们的开局之中。卡尔维诺在笔者采访他时，直截了当地说："在这本小说中，我想研究一下，小说的开局能够具有怎样特殊的力量，研究一下小说吸引读者的艺术技巧，形象地说，研究使读者成为戏剧性事件的'俘虏'的技巧。"

此书的开局确实异乎寻常，具有先声夺人的特殊的力量，读者不由自主地成为迷离惝恍的事件的俘虏。

一位"读者"，正在阅读卡尔维诺的新作《如果一个冬夜，一个旅行者……》。

一个严寒的冬夜，一个拎皮箱的旅行者，从巴黎乘火车前往意大利。火车在一个小站停下。旅行者应当在这里把皮箱交给前来接应的同伙。他走进车站酒吧间。同伴失约。陌生的环境，不协调的气氛，警官的举止行动，使他隐约觉得，他的处境很不安全……

突然，"读者"发现，小说页码错乱，内容走样。"读者"找书店老板询问，老板几经查核，发现小说装订过程中发生了事故，把卡尔维诺的小说同波兰作家巴萨克瓦的小说《马波克村外》搅混在一起了。于是，第二章成为另一篇小说的开局，而不是上一章的继续。

《马波克村外》里的主人公忙得不可开交，登门拜访的客人川流不息。他明天将第一次离开家庭，到一位朋友家里客住一个星期，学习如何掌握从比利时进口的新式干燥机……

“读者”正读得津津有味，小说页码忽然又乱了套。在查询事情原委的过程中，“读者”认识了一位跟他一样寻求答案的“女读者”柳德米拉。他们终于得知，他们读的根本不是波兰小说，而是希美里族作家乌柯的小说《险峻的河岸》。

第三章于是又变成另一部小说《险峻的河岸》的开局。主人公寄居在康德尔教授家。每天清晨，康德尔教授到气象台工作，搜集科学数据。主人公闲来无事，不时离开教授的庄园到港口散步。附近有一座充当监狱，关押犯人的古堡。一天，他跟一位名叫茨薇塔的小姐邂逅相遇……

故事波澜横生地展开。不料小说又告中断。据研究希美里文学的专家称，作者乌柯写到中途，精神病突然发作，自杀身亡。希美里语遂成为死的语言。二次大战后，希美里成为琴伯里共和国的一部分。“读者”和“女读者”便借来琴伯里作家写的《不怕狂风和晕眩》。

于是，《不怕狂风和晕眩》构成小说第四章的开局。主人公瓦莱里安诺和伊琳娜，都是革命者；城市里形势动乱，爆发了罢工和革命。主人公的秘密使命是侦察清楚，瓦莱里安诺和伊琳娜当中，谁是混进革命队伍，想把城市拱手交给白匪的奸细……

“读者”和“女读者”满以为可以顺利读下去，殊不知小说内容又发生了阴差阳错。出版社答复说，现已查明，译者对琴伯里语一窍不通，他施用移花接木之计，塞进了比利时一个末流作家的小说《注视黑影凝聚的地方》。

……

在“读者”和“女读者”不断阅读、不断寻求答案的过程中，书中的人物、情节、环境和节奏，也走马灯似地不断交换，十篇小说象连环套似地依次展开。

在这令人眼花缭乱的马拉松式的阅读中，“读者”与“女读者”柳德米拉成为知心，喜结良缘。洞房花烛之夜，“女读者”要熄灯就寝，“读者”说道：

"稍等片刻，我马上就要读完卡尔维诺的小说《如果一个冬夜，一个旅行者……》了。"

表面看来，这部小说只是在一个大框架下，叙述了十件互不相干，各自独立的事件，它们之间没有情节上的递进发展关系，也缺少矛盾冲突的联系机制，小说的整体结构似乎十分松散。然而，细加考究，不难发现，这部小说的结构形态不只奇特，而且异常严谨，它有着紧密的内在凝聚力，有着沟通全书的同一指向的意识倾向。

有的评论家把这部小说称作"连环套小说"，不只因为它包含的每一篇小说的结尾与下一篇的开局互相连环，而且全书的开局与结尾彼此勾连。小说的末尾，对于读者来说，是结局；对于作者而言，又意味着新的开头。

卡尔维诺本人更乐意把自己的作品称作"封闭式小说"。"读者"的阅读经历构成小说的内容。书的开局与结束首尾呼应，互相衔接。"读者"在小说开局登场，在小说结尾离去，又引出作者，推出小说。作者重新出台，势必又诱导读者以阅读过程中获取的审美经验，站在新的起点上，继续着自己的思考。因此，这是一部环环相扣，步步深入，形为封闭，实质结构开放的小说。

同这种奇特的结构形态相呼应的，是作家精心造作的人物形象。在小说的十篇故事中，卡尔维诺无意去塑造一个或数个明确的、典型化的形象性格。在这十篇故事中走马灯似地登场的人物，象匆匆的过客，幻入幻出，只留印着淡淡的身影。作家一反传统，施用奇兵，把读者牵进书中，使之成为串连全部作品的人物。他把读者的形象溶入于"读者"和女读者柳德米拉两个人物之中，给他们注入了生命的精灵和个性。男"读者"没有姓名，他执著于阅读，注视每篇小说中发生的事件，寻求小说的答案。"女读者"柳德米拉隽智聪慧，她有点儿任性，在每一篇小说中都改变自己的阅读的趣味，但其实是更富有进取精神，她的渴望与追求是基于对文学的充分信任。

卡尔维诺把这部小说称作“关于阅读小说的小说”。由此不妨说，“阅读小说”的“读者”和“女读者”柳德米拉，不只是接受的主体，而且更主要地是作品的主体，是小说的真正的主人公。在全书的建构上起着穿针引线的作用，便是他们的使命之一。这是一个方面。另一方面，他们既是阅读小说的读者的代言人，在某种意义上，他们的追寻，又体现着创作小说的作家的思想、情感。这样，他们就集作家、人物和读者这三者的主体性于一身。作为小说真正的主人公，“读者”和“女读者”把多元的、开放性的叙述材料组合成一个有机的整体，给这部几乎完全由十个片断组成的小说注入了完整、统一的情绪力量。难怪卡尔维诺本人说：“倘使说贝娅特丽丝是《神曲》中但丁幻游天堂的向导，那末，柳德米拉就是我这本小说的贝娅特丽丝。”

卡尔维诺是怀着强烈的愿望来破除旧有的小说模式的。对小说的结构形态所作的富有想象力的探索，对小说主人公的别出心裁的设计，都是一种尝试。他把小说这架机器拆卸下来，尔后采用别一种方式，予以重新组装。拆散，表示一种破坏；而组合，又意味着在新的层面上的一种创造。这是卡尔维诺对小说固有的艺术模式的挑战，开拓，是对表现现代社会与现代人的艺术新形式的孜孜追寻。

自然，卡尔维诺作为一位严肃的作家，他在艺术形式上的追求，还有着更深一层的旨趣。只要浏览一下他的每一部作品，就可发现，它们的形式都很新奇，都有开拓，但新奇之中又蕴含着深邃的哲理。那末，《如果一个冬夜，一个旅行者……》这部别出心裁的小说又包含着什么寓意呢？

意大利权威的文学史杂志《贝法哥尔》的一篇评论说，卡尔维诺旨在表现艰难的现世生活中，作为文学创作主体的作家和作为文学接受主体的读者，都是“软弱无能”的。

确实，在现今这个世界上，要理解周围发生的一切是异常困难的。在现世人生中，有多少事件是那么错综复杂，不可捉摸。正

如卡尔维诺所说，在力求反映这纷繁混乱的现实时，“小说总是描写相对地来说比较明确的事件”。就这一点而言，《贝法哥尔》杂志的观点不无道理。但具体到《如果一个冬夜，一个旅行者……》，就很难苟同这一观点。

卡尔维诺的小说触及了现实生活中人与人之间沟通思想、情感的困难这样一个敏感的问题。在当代西方文学中，这是很流行的主题。但这部小说与众不同。它不是借助合乎常规的叙事因素、文学手段和艺术形式来表达的。卡尔维诺采用新奇的小说形态，通过“读者”与“女读者”阅读的经历，通过他们寻求小说的答案，渴望认识自己的需要，来表现这一主题。“形式一旦达到圆满的境地，内容也随之改变了。”① 因此，表现现实生活中人与人之间沟通思想、情感的困难的主题，升华为对文学的信任，小说获得了更高层次上的思想内涵。

在这里，不能不提及卡尔维诺在他主编的《梅那波》杂志上发表的一篇论文。他认为，今日的外在世界混乱、荒唐，不啻是一座座迷宫。面对这一严酷的情势，不同思想、审美立场的艺术家采取迥然不同的态度。一部分艺术家追求强有力地表现主观精神和内心激情，把整个的客观世界纳入、消融于“我”的主观世界，如绘画领域的康定斯基，文学领域的乔伊斯、表现主义、超现实主义。另一部分艺术家正好相反，把主观精神、“我”统统淹没于混乱、荒唐的客观世界，如意大利新先锋派。而法国新小说派则认定，艺术家只能在作品中客观地记录、模拟外在现实，而无法予以理性的表现。卡尔维诺自有主见。他十分强调作家意识的作用，理性的作用，他明白无误地宣称，外在世界诚然是一座座迷宫，但作家不可沉浸于客观地记叙外在世界，从而迷失于迷宫之中；艺术家应该寻求出路，尽管需要突破一座又一座迷宫；应

① 《葛兰西论文学》，人民文学出版社，1983年，第24页。

该向迷宫宣战!①这是颇有点振聋发聩的见解，其核心恐怕就是对文学的巨大信任。这也可算是《如果一个冬夜，一个旅行者……》的题解吧。

诡奇的艺术形式，蕴含着作家对迷乱的现实的沉思和挑战，蕴含着对文学的信任和希望。这或许就是这部小说深受读者青睐的缘由吧。

卡尔维诺在艺术上的独特追求，他对文学的信任，并不自《如果一个冬夜，一个旅行者……》始。不妨说，在他的处女作《通向蜘蛛巢的小路》中已初显端倪。

《通向蜘蛛巢的小路》发表于1947年，当时卡尔维诺年方二十四岁，刚刚步入文学的殿堂。卡尔维诺的父母亲都是科学家，他在科学气氛浓郁的环境里成长，却偏偏爱上了文学。但法西斯专政和战争的烽火，粉碎了他成为文学家的理想。他投奔了游击队。战争刚结束，他从硝烟弥漫的战场直接跨进了高等学府。从都灵大学文学系毕业之后，他走上了文学创作的道路。“我的创作是从写战争和人民的生活开始起步的。”卡尔维诺这么说。《通向蜘蛛巢的小路》，就是一部反映抵抗运动的小说。

读者如果希冀在这本书中看到轰轰烈烈的斗争场面，英雄人物的形象，可能会感到失望。它跟当时盛行的同一题材的新现实主义小说比较，大相径庭。因此，一些批评家把它视为新现实主义小说，是很勉强的。意大利学者古利埃米诺就指出：“乍一看，卡尔维诺的处女作无论就题材（游击队的斗争）而言，还是就发表时间而言，都理应属于新现实主义小说的范畴；而实际情形恰恰相反，把《通向蜘蛛巢的小路》列为新现实主义小说，是非常不适宜的。”②

人们熟悉的反映抵抗运动的小说，大抵都是描叙从事反法西

① 卡尔维诺：《茫茫的客观世界》，载《梅那波》，1960年第2期。

② 古利埃米诺：《二十世纪文学导论》，米兰，1978年版，第318页。

斯斗争的英雄人物的业绩。但卡尔维诺笔下的主人公皮恩，原先却是一个在邪恶中生活，并被邪恶腐蚀的少年。他的姐姐是向德寇卖笑的妓女，他干的是给姐姐拉皮条的营生。皮恩仇恨那个蹂躏姐姐的德国人，偷了他的一支手枪，参加了游击队。这支游击队由流浪汉、兵痞、小偷、投机倒把分子组成，他们觉悟不高，纪律涣散，酗酒，调情。从社会学的角度看，皮恩和游击队里的同伴们都属于生活在社会底层的流氓无产者；从生物学的角度看，大凡人的各种动物性的原始本能，在他们身上统统得到表现；从意识形态的角度看，他们是无政府主义者，既反对资产阶级，也反对法西斯主义。卡尔维诺就通过生活在这样的集体里的少年皮恩的感受、困惑和成熟，来反映抵抗运动。

卡尔维诺独特的历史观、审美观，在《通向蜘蛛巢的小路》中开始体现出来。

皮恩和游击队员们沾染了一身恶习，但他们毕竟不是堕落的一群。他们以各自不同的经历、不同的方式参加了游击队。抵抗运动把他们卷进了历史的进程。他们不是英雄，也没有做出什么惊天动地的行动。但历史既是由一些惊天动地的英雄业绩构成，也是由一些渺小的行动构成的。他们也许明天就会牺牲，他们在牺牲以前做的一切，他们的死亡本身，却将成为历史的一部分，并将对明天的历史发生影响。

历史，对于皮恩来说，不是遥远、伟大的理想。历史于他是具体的、亲切的，历史跟那支从德国鬼子那里偷来的手枪联系在一起；他把手枪隐藏在一条布满蜘蛛巢的偏僻小路上。手枪于他是向德国人报复的武器，是力量的象征。历史还跟美丽的大自然，跟宁静、神秘的蛛巢世界，跟游击队员“表兄”、政委吉姆这些真正的朋友联系在一起。“通向蜘蛛巢的小路”，是皮恩逐渐成熟，走上了通向历史的未来的道路，走上了获得人性的道路的标志。

小说出版十五年后，卡尔维诺仿佛为了回答某些批评家的责难，申明道，他在书中没有写抵抗运动的优秀代表，回避表现英

雄主义、献身精神，因为他需要在两条战线上作战：既反对对抵抗运动的诋毁，批驳把社会的罪恶归咎于抵抗运动的言论，又反对把抵抗运动神圣化，描写使徒行传式的正面人物[①]。他在笔者采访他时，更进一步阐释道，在他看来，塑造抵抗运动英雄形象的小说，已经为数很多，例如《安妮丝之死》。他认为，英雄人物没有必要再去表现，因为他们已经是英雄人物了。还没有成为英雄人物，而又正在作出努力的那些人，反倒值得我们去描写。英雄主义将是毫无意义的，倘使不明白它从什么地方，在什么土壤上诞生。为了论证自己的看法，卡尔维诺还提到，即使在革命年代遵循社会主义现实主义原则创作的某些苏联作家，也采用过跟《通向蜘蛛巢的小路》相近的手法写战争题材，如卡达耶夫和巴别尔，前者在《雾海孤帆》中依照生活中实实在在的样子展示那个时代的游击队员，后者在小说中则客观地反映出了斗争双方的残忍。

显然，卡尔维诺在《通向蜘蛛巢的小路》这部小说中，是以抵抗运动为背景，着意写“非英雄人物”。他力图避免和克服某些反映抵抗运动的小说塑造人物性格简单化、单纯化的毛病。这些非英雄人物，不好亦不坏，在他们身上，既有着善良，又有着邪恶，两者交织在一起。但他们正在历史的进程中逐步地认识自我，不断地恢复被扭曲的人性。他们正在作出努力，他们中的一些人或迟或早可能成为英雄人物。因此，描绘出成功的非英雄人物，也就从一个方面写出了抵抗运动的艰巨性、复杂性；描绘出有血有肉的非英雄人物，也跟描绘出可亲可信的英雄人物一样，可以传达出时代的信息，一样可以折射出历史前进的轨迹来。意大利当代小说家、诗人帕韦泽称赞这部小说是描写抵抗运动的最佳之作，不是没有道理的。

在《通向蜘蛛巢的小路》中，洋溢着一种抒情的、童话式的

① 卡尔维诺：《〈通向蜘蛛巢的小路〉序》，1964年版，米兰，蒙达多里出版社。

氛围。小说中发生的一切，都是通过少年皮恩的感受来表现的，那些充满惊险性的事件，那些涂抹上童话色彩的日常生活，那条跟童话里的世界相近的通向蜘蛛巢的小路，还有那些几乎都以童话里的人物命名的人物，简直构成了一个民间故事的世界。主人公皮恩（Pin），实际是科洛迪的著名童话小说《木偶奇遇记》的主人公匹诺曹（Pino cchio）的简化。政委吉姆取名于吉卜林小说《吉姆》的同名主人公。其他人物也充满象征意味，如"红狼"、"长颈鹿"，等等。在任何时代、任何民族的童话中，武器，都是作为一种力量的象征、权威的象征来予以描绘的。① 在《通向蜘蛛巢的小路》中，就有一支神秘的手枪，贯串情节的始终，作为力量的象征，"历史"的象征。

卡尔维诺对童话有着精湛的研究。他竭精殚力编纂的巨著《意大利童话》②，在世界民间文学史上占有突出的位置。因此，卡尔维诺熟悉童话的特性与手法，他偏爱在小说中用童话的手法来写现实中的人与事。他认为，童话既渲染一种幻境，又是生活的真实的艺术再现；童话既富于诗意，又富于寓意。③ 童话作为一种艺术样式，能使作家抽象的思想意识获得最形象、灵动的阐发。在卡尔维诺后来的作品中，这种用童话的手法来写现实的人和事的倾向，愈发变得鲜明起来。《我们的先人》三部曲，便是这一倾向占居主导地位的标志。

《我们的先人》三部曲由《分成两半的子爵》（1952）、《树上的男爵》（1957）、《不存在的骑士》（1959）三部小说组成。同许多当代意大利长篇小说一样，它们的篇幅都不长，每部约合中文七、八万字，实际上相当于我们所说的中篇小说。三部曲没有一

---

① 普洛坡：《童话的形态学》，转引自博努拉《卡尔维诺》，米兰，摩西亚出版社，1985 年，第 49 页。

② 卡尔维诺：《意大利童话》，1956 年。中译本 1985 年问世后，引起我国读书界重视，已再版多次。

③ 卡尔维诺：《〈意大利童话〉序》，都灵，埃依纳乌迪出版社，1956 年。

个共同的人物或情节脉络把它们缀连；共同的思想内涵，共同的艺术探索，把它们合成一个有机的整体，即这三部小说都采用童话的形式，来表现当代社会里人被摧残，苦苦追寻自身的完整性的遭际。

小说中描叙的故事全发生在远离我们的年代。

十七世纪末，奥地利皇帝统率基督教大军，讨伐土耳其异教军。风华正茂的梅达尔多子爵参军来到前线。不幸，他在第一次战斗中便被敌方的炮火击中，一颗炮弹不偏不倚，正好把他从头到脚炸裂成整整齐齐的两半。子爵从此成了两个半拉的人。右边的半拉，是邪恶的子爵；左边的半拉，是善良的子爵。邪恶的子爵返回故乡，以疯狂的残忍干着种种伤天害理的事情；他杀人（连自己的生身父亲也下毒手害死），放火（连自家的庄园也不放过，竟然纵火付之一炬），他以一种虐待狂的冲动，把他所遇见的任何东西（树木、花朵、蝙蝠、青蛙、蘑菇、水螅）统统扯裂成两半。随后，善良的子爵也重归家乡。他的行为同邪恶的子爵针锋相对。他处处行善积德，救济贫困，为乡民排难解忧。说也有趣，两个半拉的子爵同时爱上了一位美丽的牧羊姑娘帕美拉。于是，发生了一场不可避免的决斗。他们在格斗中互相劈开了对方原先的伤口，鲜血顿时喷涌不止。抢救的医生把他们缝合。这样，善良的子爵与邪恶的子爵的血肉又粘连成一体，合二为一。当子爵从昏迷中苏醒过来时，他已成为一个完整的人。

乍一看来，卡尔维诺在小说中触及了善与恶的对立这样一个在文学创作中古老而又古老的命题。然而，卡尔维诺摒弃了俗见的扬善抑恶的路子。在小说中，被邪恶主宰的子爵做出的种种反常、疯狂的行动，卡尔维诺并不把它们视为纯粹的恶的表现，而予以谴责。他的旨趣在于借这些看似失去理性的恶行败德，来表现人的自我遭到肢解、分裂，丧失完整性以后的愤怒的挣扎，绝望的反抗，表现现代人遭到异化时的惨烈的痛楚。同样，善良的子爵的种种义举，卡尔维诺也没有把它们视为纯粹的善的表现，而

予以讴歌。卡尔维诺的用心在于写出善与恶在现代人身上的并存，善与恶在现代人身上的对立与冲突，写出现代人的人性的破碎。

卡尔维诺用梅达尔多子爵自我分裂的手法，即用善良的子爵和邪恶的子爵这两个人物的两种视角，来分别审视和表现人物的自我。这种自我的分裂，自我的完整性的复归的构思与手法，诡奇独特，富于非凡的想象力，使得现代人的“分裂，残缺，不完整，与已为敌”的本质特征①，使得现代人被异化的状态，以极其深刻的真实性与形象性，跃然纸上。这种人物自我分裂与自我合成的手法，也提供了审视生活的多种视角。现代人身上古老的和谐性与完整性已消失殆尽；作为人的不完整性的映照，现代社会也是丧失和谐的、不完整的。现代人，现代社会，都需要新的完整。

卡尔维诺并不止于以奇特的笔法对现代人的异化状态进行刻划。他有着更深一层的旨趣。人一旦被异化，被分裂，沦落于非人的困境，他立时比自我完整时更能痛切而深刻地理解周围的现实的真实面貌，理解他作为一个正常的人时完全忽略或无法理解的事物。失去了自我的一半，意味着抛弃了原先那愚蠢的完整观念的桎梏，摆脱了把一切都看成空气一样自然、简单、单纯的思维定势。自我分裂的代价，是换得了一种新的眼光，一种新的价值观念。

> 倘使你将变成只有你自己的一半，孩子，我祝福你将如此，你便会理解用完整的头脑的一般悟性所不能理解的东西。诚然，你失去自我和世界的一半，但留下的这一半将千百倍更深刻、更宝贵。

邪恶的梅达尔多子爵对他的侄子这样说。无独有偶。善良的

---

① 卡尔维诺：《〈我们的先人〉后记》，都灵，埃依纳迪出版社，1978年。

梅达尔多子爵也对心爱的姑娘帕梅拉说道：

> 如今，我怀有以前完整时从来不曾有过的仁爱之心，对人世间的一切残缺与不足都深感同情。

善的子爵和恶的子爵不约而同地发自肺腑的这一番自白，道明了潜在小说深层的思想底蕴。

恶的子爵处处为非作歹，进行破坏，真不啻是个“野兽”。善的子爵扶危济困，其使命是进行“疗救”，他真不愧是位“天使”。“野兽”与“天使”，破坏与疗救，自然是截然对立的，水火不相容的。而实际上，他们是殊途同归，因为他们都在分析，都在思考，都在探究。他们由对立而决斗，而合二为一，看似荒唐，其实是合乎逻辑的必然。他们的合成，便是理想的现代人。小说的尾声，子爵的侄子有这样一番话：

> 我的叔叔梅达尔多就这样恢复成了一个完整的人，既不坏，也不好，好坏相兼，看来跟不曾分成两半时毫无区别。不过，他具有了而今重新合在一起的两个半身的经历，更加明智了。他安度幸福的生活，儿女满堂，治理公正。我们的生活也变好了。子爵复归完整，我们可望有个奇迹般的幸福时代。

子爵的畸形、分裂，是一场痛楚的劫难，但又是一次炼狱之火的洗礼。子爵趋向完善了。他成为更加健康、更加明智的人。社会也变得幸福、公正。这是希望，是信念，虽然不免朦胧，并难脱虚假之嫌，但它毕竟是对人类和世界的美好未来的乐观而执著的追求。

《我们的先人》三部曲的第二部小说，《树上的男爵》的故事发生在十八世纪。

十二岁的科西莫进餐时跟父亲发生争执，拒绝吃一道蜗牛菜，

一气之下离家出走，爬上了树。从此，他在树上定居下来。他营造了一个耸立于树枝的颇为舒适的位所。在那里，他可以洗澡，打猎，甚至谈情说爱。在那里，他潜心读书，结交朋友，甚至参与时政。法国资产阶级革命的风暴席卷大陆。继承了男爵爵位的科西莫，热情地宣传启蒙思想，还领导乡民发动武装起义，建立革命政权，制定宪法。但封建复辟的逆流，粉碎了他的一切努力。一只英国热气球飘然而至，把衰落唐颓的科西莫男爵带走，在大海上空消失。一阵狂风刮来，树木纷纷倾倒，乡村黯然失色……

科西莫在树上过着传奇般的生活，仿佛是一个古老童话里的主人公。他又很象一个具有特异功能的怪人。他能够象松鼠一样灵活、自在地在树上生活、行动。不过，科西莫愤然上树的缘故自然不是跟父亲为一道蜗牛菜而发生的争吵，而是有着更深刻的动因。他面对的是严酷、腐败的社会。在那个世界里，他是无可奈何，无能为力的。他只能选择一个超脱世俗污浊与纷争的角落，作为对这个社会的不满、厌恶和反叛。所以，科西莫男爵上树，是在现实世界里被异化的结果。

然而，科西莫绝不是逃遁于世外桃源的隐士。他始终是一个社会的人，现实的人。他的上树并不意味着脱离人类社会。他只是在树上选择了一个绝佳的高视点，居高临下，审视周围现实复杂的社会、政治、道德关系，俯视人生。同时，他又身不由己地参与现实的斗争，时时同自然作较量。小说第八章有一段科西莫同野猫作你死我活的搏斗，他被迫杀死野猫的描写。这一情节是意味深长的。它表明，人必须用强力反抗现实与自然，排除种种艰难险阻，才能理解人是什么。科西莫在现实社会中丧失了立足点，只是在回归大自然中，在大自然的种种历险中，才找到了安身立命之地，寻找到了自我，英雄有了用武之地。但一阵狂风，一只热气球，终于把科西莫带走了，把生机盎然的自然摧毁了。理想、希望……一切都一风吹，消失了。

卡尔维诺的童话破灭了。人争取生存，争取完整的自我，争

取自由的人格的目标，仍然有待付诸实现。

那树上的世界，是现实社会里的童话；而树下的世界，则是童话里的现实世界。童话与现实在这里水乳交融，浑然一体。小说超脱了现实，超脱了时代，但又是在更高的层次上把握了现实，把握了时代。

比起《一个分成两半的子爵》里的梅达尔多和《树上的男爵》里的科西莫，《我们的先人》三部曲的第三部小说《不存在的骑士》里的主人公阿吉卢尔福，距离我们的时代更为遥远，但又是最彻底地被异化了。梅达尔多子爵失去了自我的一半，又重归完整。科西莫男爵逃奔到树上，找到了立足点。而骑士阿吉卢尔福则完全失去了自我的躯体，失去了自我的身分。

阿吉卢尔福是法兰克国王查理大帝麾下效力的骑士，他凭借坚强的意志和过人的英勇，对神圣事业的忠诚，指挥一支帝国的军队，南征北战，屡建赫赫战功，不愧是全体军官中的佼佼者。然而，他没有血肉，没有面容，没有生活，没有爱情。他终究是个不存在的骑士。只有他所穿的一副雪白铿亮、威武雄壮，然而空空洞洞、紧紧闭锁的铠甲，代表着他的身分，其实只是他的自我的"影子"。

《不存在的骑士》的故事充溢着传奇的情调，使人不由想起文艺复兴时期诗人阿里奥斯托的传奇叙事长诗《疯狂的罗兰》。卡尔维诺本人在《意大利长篇小说的三种倾向》一文中就写道，他曾毫不倦怠地、反复地研读阿里奥斯托的作品，在意大利诸诗人中，阿里奥斯托是他最感亲切的一位。[①]《不存在的骑士》明显地继承了阿里奥斯托《疯狂的罗兰》的传统。这表现于作家对故事的传奇性的浓厚兴趣，对曲折、惊奇的情节的精心编织，表现于内容也都是写基督教大军对回教徒的征战，骑士的惊险遭遇，男女青

① 卡尔维诺：《意大利长篇小说的三种倾向》，载《岩石下》，都灵，埃依纳乌迪出版社，1980年。

年的爱情，大自然的绚丽景象。而在结构上，这两部作品都采用围绕一条情节主线，平行展开多条线索的样式。《不存在的骑士》对《疯狂的罗兰》传统的继承还表现于作者借古喻今，以古代传奇表达现代人的意识、情感的用心。阿里奥斯托采用骑士传奇的体裁，是为着批判中世纪宗教偏见和禁欲主义，赞美现世生活，讴歌爱情与英勇行为，体现了文艺复兴时代人文主义的理想。卡尔维诺则是借古代骑士故事的传奇性，表达失落自我的现代人对生存的争取，对人格的追求，对泯灭的理想的憧憬。

阿吉卢尔福丧失了人的特质，但他时时处处竭尽全力维护自己的人格、尊严。他不具备进餐所必需的嘴巴、喉管、胃囊，他却要郑重其事地赴宴，风度十足地做出用餐的样子，因为他不甘心情愿让自己沦落为纯粹的幻影。他没有能力去爱异性，但他巧妙地跟一名贵妇人一起度过整整一夜，而没有暴露自己的性无能，因为他希冀众人把他看作一个有名有实的人。尽管如此，他依旧只是虚无，影子。他不得不离开帝国的军队，策马飞奔，去寻找他曾经拯救过的索福罗妮亚公主，希望公主作为他的骑士身分的证人，证实他的自我的存在。历尽艰险，阿吉卢尔福终于找到索福罗妮亚公主。当他陪同查理大帝来接公主时，不料公主已跟骑士托里斯蒙多结合。阿吉卢尔福寻找自我的努力最终失败了。他留下了代表自己的一副铠甲，愤然出走，消失得无影无踪。

阿吉卢尔福是一个"机器人"的象征。他出色地同时又是绝对机械地完成查理大帝下达的一切指令，模范地同时又是绝对机械地严守纪律。那副银光锃亮的铠甲，原本是他战斗的武器，护身的工具，但他实际上完全等同于他的工具，沦落为他的工具。作为一个"人"，一个自然的人，阿吉卢尔福从来不曾存在过。所以，他的消失是不可避免的、顺理成章的。

围绕阿吉卢尔福骑士追寻自我的历险这根主线，书中又平行展开几条情节线索：骑士拉姆巴尔多跟女骑士布拉达曼苔的爱情与历险，骑士托里斯蒙多跟索福罗妮亚公主的爱情纠葛。这些人

物的经历、性格、志向各各不同，但他们也无一不在孜孜不倦地追求。布拉姆巴尔多一心欲为父亲复仇，同时热烈爱慕布拉达曼苔，他希冀战胜敌人，赢得爱情，以确认自我的价值。布拉达曼苔钟情于阿吉卢尔福，后来跟拉姆巴尔多结合，他追求爱情是为着追寻完美、和谐，在实践中完善自己。托里斯蒙多是个私生子，他去荒芜人烟的地方寻根，以期获得对自我的认识与肯定。

骑士阿吉卢尔福消失了，再也“不存在”了。一群朝气勃勃的青年骑士为了爱情、荣誉和人的价值而搏击着。他们当中有的人实现了自己的目标，有的正在不懈地向着既定的目标奋进。小说的这一结尾，意味深长，余韵袅袅。

《分成两半的子爵》、《树上的男爵》、《不存在的骑士》的故事都发生在遥远的年代。但读者在阅读过程中却分明看到，卡尔维诺笔下的主人公们其实只是穿戴上了古代服饰的现代人，他们的全部情感、意识、行为，无不打烙着现代的印痕。意大利著名批评家潘帕隆尼说得好：“这是现代人的三部曲”①。

卡尔维诺让子爵、男爵、骑士三个人物，从三种角度分别表现现代人，暴露现代人；而从三个不同角度投来的三束光，全聚光在现代人的异化这一焦点上。子爵被肢解、分裂，男爵被迫逃遁于大自然，骑士沦落为生活的幻影，他们代表了异化的三种特性，三种形态；而集合这三部小说的《我们的先人》三部曲，正好勾画了现代人异化的总体形态，总体特征。子爵渴望完整人性的复归，男爵建构区别于人世社会的理想境界，男女骑士们孜孜不倦地追求人的价值，《我们的先人》三部曲的主人公们，又正好集中体现了现代人的自主意识和追索精神。

三部曲里主人公们的命运是迥然有别的。梅达尔多子爵实现人性完整性的复归，获得了幸福的生活：科西莫男爵乘热气球飘然而去；骑士阿吉卢尔福丢下一副盔甲，消声匿迹了，骑士的同

① 转引自古利埃米诺：《二十世纪文学导论》，米兰，1978年版，第319页。

伴们继续执着地追寻。这些人物的不同遭际，互相映衬，形成某种反差。这是合乎情理的。一方面，人遭到摧残，失去人性，一方面又竭尽全力争取恢复完整的人性；一方面人失去在生活中的立足点，失去存在的可能，一方面又毫不懈怠地追求；这两方面相辅相成，不正构成现实生活的本质倾向吗？不正勾画出人同异化的社会、同横逆的命运作斗争的艰难性、复杂性吗？这里没有阴暗的悲观，也没有虚假的高调；没有过度的失望，也没有盲目的希望。卡尔维诺只是着意在为同时代人塑造一种新的、理想的人格特征。

《我们的先人》三部曲，都放弃了写实的手法。同《通向蜘蛛巢的小路》比较，卡尔维诺转换了视点，从一个超现实的角度，逼近现实之上，来审视现实，但又保持距离，游离于现实的真实情态之外。卡尔维诺认为，童话是实现这一构想的最好的形式。如果说，莫拉维亚偏爱写梦幻，在梦幻中把隐藏于潜意识深层的现代人的异化心理与异化意识原形毕露地展现出来，那末，卡尔维诺的童话，同莫拉维亚的梦幻有着异曲同功之妙。卡尔维诺采用童话体，把客观现实化入幻想世界，把被肢解、被异化的现代人的灵魂的挣扎与追求这样很难装进写实的故事里去的东西，给予鲜活多姿、淋漓尽致的描绘。一个用传统的写实手法很难表现的思想意蕴，在现实与童话的交织中显得游刃有余。人生主题在写意风格中获得升华，虚拟性更充分地体现出思想的普遍性。因此，三部曲诚然涂抹上幻想、传奇的色彩，但时代的阴影仍然构成画面的底色。不妨说，《我们的先人》三部曲，既具有现实的童话意义，又具有童话的现实意义。

卡尔维诺在三部曲中出色地运用了变形的艺术手段。他描绘了各式各样的变形，他笔下的主要人物，被炮弹劈成两个半拉人的梅达尔多子爵，象松鼠一样栖身树枝的科西莫男爵，蜕变为御身的盔甲的阿吉卢尔福骑士，都是变形的艺术形象。作家对人物作艺术上的变形，不是随心所欲，任意所为，其目的也不在于对

人物作客观的描摹，而是在掌握人物的质的规定性的前提下进行的，变形始终紧紧扣住陷入异化困境的现代人自身固有的精神特征。换言之，人物的变形只是一种符号，是变态的灵魂的外化，是人们调整自我价值和自我意识时“阵痛”的具像化。因此，变形成为作家透过怪诞的物境来感喻人的心境，表现主体对现实的一种独特的审美感受的手段，作家通过变形的人物来暗示小说的象征意蕴。

有些评论家把《我们的先人》三部曲称作哲理小说。这有一定的道理，但并不完全确切。卡尔维诺把童话作为小说故事的载体，以对紊乱的现实进行严肃、深沉的哲理思考。深邃的哲理性，是小说的内核。童话与哲理的融合，形成三部曲的重要特色。但卡尔维诺的小说又毫无一般哲理小说那种充斥篇幅的理性的分析，毫无滞重、说教的气息。这或许是因为如作家本人所说，“我不是一个地地道道的哲学家，因为我没有非常明确的哲学思想体系需要表述。”但更重要的，恐怕是作者在充满活力的想象、幻想的有趣故事中，建立起了对当今资本主义社会生活的现代哲理思考意识。

这三篇富于传奇性的故事，读来亲切、有趣。读者犹如置身无限的大海，蔚蓝、温馨、潋滟闪光的大海，显得异常可爱。而你一旦潜入水中，沉下海底，你就会惊奇地发现碧森森的沟壑，阴黯的隧道，嶙峋的峥岩，可怕的怪鱼，更有那浮动飘游的海藻，煞象焦躁不安的、活动的人形。当你合上书卷的时候，将会不胜感叹道：这是一个多么神奇浩瀚的世界！一个多么奇形怪状而又真实可信的世界！

后　记

1962年，我踏入中国科学院文学研究所的大门，走上了研究意大利文学的道路，掐指算来，已三十个年头了。

回顾这一历程，真可谓风风雨雨，曲曲折折。而“四清”与“文化大革命”这一“折”，竟长达十余年之久！八十年代，我受命创办并随后主持中国社会科学院外国文学研究所学术刊物《外国文学评论》，研究工作又不得不搁在一边多年。如此七折八扣，我干意大利文学这一行，总共也就不过十来个年头的光景。

意大利是个文明古国，具有悠久而丰富的文学遗产，它在当代世界文学中占有重要的一席之地。由于种种的缘故，在我国，意大利文学研究起步晚，底子薄。面对这一十分令人遗憾的现实，我在研究工作中确定了填补空白，重点深入，开拓新课题的原则，选择意大利文学发展史上的两个高峰，即文艺复兴时期文学和二十世纪文学，作为主攻方向。我多次赴意考察、访问，都遵循这一原则，去搜集资料，采访作家，会晤学者。

围绕文艺复兴时期文学，我着重研究了但丁和当时异常繁荣的诗歌、短篇小说创作。对于纷繁复杂的二十世纪文学，我则选取一些既产生过世界影响，又具有鲜明的意大利民族特色，且难度较大的文学现象，作为重点研究的课题，例如未来主义、皮兰德娄怪诞剧、隐秘派诗歌，葛兰西文艺思想、莫拉维亚短篇创作、卡尔维诺小说理论与实践等。这部集子所收的十六篇论文，就是我在上述两个领域的部分研究成果的汇集。它们填补了我国意大利文学研究的一些重要空白，具有推动和开拓这门薄弱学科的价值。书中涉及的课题，绝大多数都是第一次在国内展开研究。

研究意大利文学，不能不追本溯源到它的源头——中世纪。然

而，长期以来，学术界形成一种思维定势，把中世纪文学太过贬抑。本书的开卷篇《联结古希腊罗马文学和文艺复兴的桥梁——意大利中世纪文学》，旨在唤起人们对开垦意大利文学研究中这块处女地的重视，并把意大利中世纪文学置于民族文学发展的总进程中，予以历史的、辩证的和动态的考察，指出伟大的文艺复兴文学对它的既扬弃、批判，又继承、借鉴的不可分割的两个方面，中世纪文学在开欧洲文学先河的但丁叙事诗、彼特拉克十四行诗、薄伽丘短篇小说中，都留下了或隐或显的印记。

1972 年，我从“五七干校”返回北京，戴着“帽子”，赋闲在家，便开始专心攻读但丁的《《神曲》，并对这位巨人的政治思想发生了兴趣。这一课题断断续续地搞了十来个年头，终于在 1984 年完成了《论但丁的政治观》一文。国内研究但丁的学者历来多集中对《神曲》进行评论，而忽略了这位佛罗伦萨诗人的其他作品，并且大多认定，但丁对王权的幻想，是他作为“中世纪的最后一位诗人”的思想局限性的重要表现。我在这篇论文中通过对《帝制论》和《神曲》的比较研究，力图论证，认识但丁的政治观，是理解诗人的思想体系和全部创作的钥匙。而但丁的政治观，从根本上说，立足于现实，以实现人的幸福为出发点，是人文主义思想和主张开明的君主制的理想的融合；但丁政治观的核心，则是批判神权政治，宣扬政教平等。但丁的政治观，对于推动文艺复兴时期的人文主义运动，推动日后的欧洲思想文化运动，都具有极重要的意义。

集子中酝酿和撰写时间最长的一篇文字，是《意大利未来主义》。从 1949 年至 1979 年，意大利未来主义始终被我国学者认定是“反动流派”，同法西斯主义划上等号，全盘否定。我早年写的文字也持这种观点。但是，后来接触的材料多了，认识深了一步，觉得这种说法颇不全面、公允。1978 年，我为《中国大百科全书·外国文学》卷撰写“未来主义”条目时，初步尝试对这一流派进行了一些辩证的分析。翌年，我赴意大利，摸了摸意大利学术

界六七十年代有关这个论题的研究成果，搜集了那些年意大利发表的有关新资料，并听取了一些学者的意见。归国后，经过深入研究和思考，在1984年写出了这篇论文。我在文中从多方面对未来主义进行了历史的、辩证的分析，阐明它在发展进程中前期与后期的区别，未来主义阵营内部左、中、右的区别，它的社会纲领中合理的与谬误的方面的区别，肯定了未来主义的艺术纲领、艺术探索、艺术表现手段和语言革新上的可取之处。

论文《怪诞不经，惊世骇俗——皮兰德娄和他的怪诞剧》，系以此前发表的《皮兰德娄的怪诞剧》为基础，进行较大的增改而重新写成。我在文章中大致阐述了这样三个重要论点：皮兰德娄的艺术实践基于充满辩证法的认识论，即一切事物既是绝对的又是相对的，世界既可认识又不可认识，因此，皮兰德娄与同时代作家比较，对现实有着更独特、更深刻的把握；这位诺贝尔文学奖获得者对欧美现代戏剧的贡献在于，用假面与自我、疯狂与清醒交替的双轨结构，透过反常、荒谬的背面，揭示人的自我本质分裂的悲剧；他的怪诞剧是哲理剧与心理剧的结合，具有不可多得的哲理深度与心理深度。

卡尔维诺和莫拉维亚是最享有国际声望的意大利当代作家。西方一些论家把前者视为“后现代主义”文学大师。但1981年我在罗马采访卡尔维诺时，他断然否定自己是后现代主义者。近些年来，卡尔维诺的作品已陆续译成中文出版，引起了国内文学创作界的兴趣。《历史·童话·现实——卡尔维诺小说剖示》一文的新意在于：阐示卡尔维诺笔下的“非英雄化人物”蕴含的历史的、艺术的价值；卡尔维诺用童话体裁和艺术变形手法，深刻表现现代人的人性的失落，是他对当代意大利和西方文学的重要贡献；卡尔维诺对小说的叙事结构特别是开局进行了有价值的艺术探索。

一位意大利作家兼文学批评家在评价皮兰德娄戏剧的思想价值和审美价值时，曾这样说道：皮兰德娄的作品，反映了地中海的灵魂。

我想，岂止是皮兰德娄，恐怕所有那些植根于地中海畔亚平宁半岛的诗人、作家，也都在他们的作品中，艺术地反映了地中海的灵魂。

在本书即将问世之际，我要向我国意大利文学界的老前辈田德望教授表示由衷的谢意，感谢他对我一贯的热忱关怀，并在抱病翻译但丁巨著《神曲》的百忙中，抽空为本书撰写了前言。

我也要感谢意大利驻华大使馆文化处和白莱暮教授、艾杜尼先生，对中意文化交流一贯热心的支持，并使本书荣幸地列为意大利大使馆文化处组织的《意大利文化丛书》的首卷。中国社会科学文献出版社和沈恒炎先生，在此出书难，出学术著作尤其难，一些出版社钱字当头的时候，毅然为本书开放了绿灯。我愿借此机会向他们献上我的一片敬意。

吕同六

［Ｇｅｎｅｒａｌ Ｉｎｆｏｒｍａｔｉｏｎ］
书名＝地中海的灵魂：意大利文学透视
作者＝吕同六著
页数＝３００
ＳＳ号＝１１４１５３６６
出版日期＝１９９３年０６月第１版

封面
书名
版权
前言
目录
正文